



INGUINE MAH!GAZINE #8



phoebe gloeckner
felipe h. cava
santiago sequeiros
tomaž lavrič TBC
david powell
nicole schulman
kamel khèlif
gabriele gamberini

CONIGLIO EDITORE



Kamel Khélif/01

editoriale

Nella terra dei sogni

elettra stamboulis

E com'è vero che io son folletto onesto e semplice, sincero e schietto, se pure ho colpe, non ho mai avuta lingua di serpente falsa e forcuta. Pago l'ammenda senza ritardo. O mi direte che son bugiardo…(Puck, in Sogno di una notte di mezza estate, W. SHAKESPEARE)

Viviamo in questa terra di mezzo, dove i sogni albergano e non hanno cittadinanza, ma solo permessi di soggiorno. Dobbiamo chiedere ammenda a qualcuno se ne rappresentiamo alcuni, se ci ricordiamo delle storie e di chi le ha vissute? Il nostro tempo spesso è impiegato nel chiedere scusa. Così perdiamo ore nel misurare le parole e nel rettificare i comunicati stampa, le nostre azioni…Dunque basta con questo scempio delle nostre giornate! Abbiamo organizzato anche noi un festival… Infatti, nella terra dei sogni c'è stato un cambiamento antropologico, e la continua plasmazione di immagini oniriche è stata recintata in riserve indiane per l'immaginario. Qualcuno le ha nominate *festival.* Ce ne sono di tutti i tipi: del cinghiale, della mortadella pugliese e della trofia bolognese, del giallo e degli altri colori dell'arcobaleno, oppure più banalmente nominate con i nomi delle città che le ospitano. Anche noi siamo abitanti di questo mondo nuovo, così abbiamo creato un piccolo recinto e abbiamo invitato i nostri amici. Che si nutrono di sogni e segni che rappresentano il reale. Ohibò! Si usano parole grosse. La realtà prevede che sia univoca e non discutibile, essa ha connaturata nel proprio corredo la pretesa di assoluto… non parliamo di quella signora lì.



Lei è tenuta sotto controllo da chi possiede piena cittadinanza di questo Paese, ha le chiavi, i passaporti, i lucchetti. Noi che siamo in transito volontario non aspiriamo a tanto. D'altro canto, chi si nutre di fumetti è più imparentato con Puck che con Oberon. Anche se racconta di Gaza, di torture o semplicemente descrive la propria vita, la scelta di utilizzare l'arte sequenziale lo immerge direttamente nel bosco dei folletti, che si dilettano di arti ispide e che portano forme che sempre rimandano ad altro. Stilizzate, di per sé non reali, denunciano senza intermediari che sì, raccontano storie, ma esse sono tradotte dalla mano del disegnatore e dalla sequenza degli alfabeti in viaggi in territorio altrui in cui la guida è titolare del proprio punto di vista. Nella denuncia della propria soggettività non c'è però quella parola petulante, il post-moderno, che ci ha ingabbiato. Essa è stata una cattiva maestra, l'abbiamo bastonata e masticata e ora è da qualche parte nel nostro intestino. Non vi racconto il seguito, anche se la scatologia è sempre parte della commedia.

Nella riserva ci sono plasmatori che provengono da geografie diverse: non è vero che il mondo è tutto uguale. Chi lo sostiene, mente: negli occhi di chi guarda c'è sempre una luce diversa e i luoghi formano narrazioni diverse, che aspettano solo di essere raccontate per diventare fantastiche. Come diceva Breton, *la cosa straordinaria del fantastico è che il fantastico non esiste, tutto è reale.* Ed anche quei funamboli delle parole che si chiamavano surrealisti nel reale dei folletti ci sguazzavano benissimo. Ogni luogo emana una sua aura narrativa, se dico Spagna…a cosa pensate? A me viene Lorca con la camicia bianca, Franco che muore nel suo letto, Zapatero che permette il matrimonio omosessuale. Potrei continuare: e mi piace che in queste pagine ce ne sia un'altra che aggiunge un piccolo anello a questa catena. Per raccontare una storia ci vuole tempo e disposizione: per disegnarla ancora di più. Nell'epoca in cui il tempo supera il valore del barile di petrolio, ci sentiamo arabo sauditi nell'ospitare questi dispersori di mirabile greggio. Le pozze petrolifere del fumetto sembrano (dico *sembrano,* potremmo anche aprire quel famoso dibattito…) non temere l'esaurimento. Certo, non sempre i finanzieri sono in grado di comprendere il valore delle cose al primo sguardo: l'economia, così come l'editoria, non è intelligente. Anche questa è una fandonia venduta come realtà del reale. Così, i nostri invitati alla riserva in Italia non sono ancora sufficientemente inseriti nei cataloghi degli editori. Il nostro auspicio è che si trovino cacciatori d'oro interessati a depredare questi tesori.

E sogni felici a tutti voi.

UNA VOLTA AVEVO UN PAPA'

di Phoebe Gloeckner

UNA DOMENICA MATTINA DI INIZIO APRILE, UNA RAGAZZINA VAGAVA DA BAR A BAR NELLE VICINANZE DELLA 13ª E PINE STREETS.

DIRTY FRANK'S





















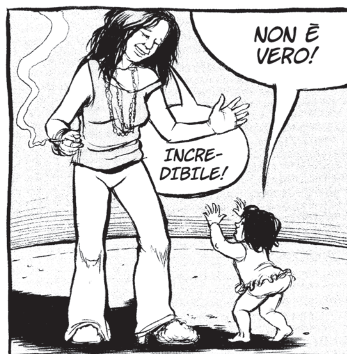






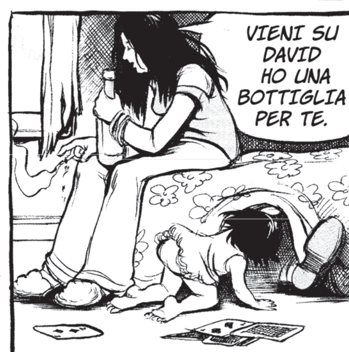
































* IL TEMPO CONTINUA A MUOVERSI, GLI AMICI SE NE VANNO

** NON TI AMERANNO MAI PIÙ DI QUESTO, BIMBA, E NON TI AMERANNO MAI

*** GIUSTAMENTE...TI FERIRANNO SEMPRE, TI ABBATTERANNO SEMPRE...

fine

Memoria e fumetto

Dall'alto verso il basso, dal basso verso l'alto, le memorie finiscono per incontrarsi sempre **(Goethe).**

felipe hernandez cava

Viviamo in un momento di esplosione della memoria nel fumetto su cui ci informano i cataloghi editoriali, che credo spesso presenti più le tracce della moda, che l'autentico interesse verso la misteriosa architettura in cui cerchiamo la coscienza nell'impronta di un ricordo. C'è di più: credo che possiamo correre il pericolo che il *memorialesco* diventi in un nuovo genere.
Certamente può essere che in questa circostanza influisca la stanchezza dei modelli tradizionali, che cercano il loro continuo rinnovamento e lo fanno compulsivamente da anni, forse anche questa globalizzazione in cui siamo immersi e la conseguente necessità, da un lato, di farci sentire liberi individui in una società massificata e omogenea e, dall'altro, di guardare al passato per comprendere alcune chiavi del nostro presente. Diceva bene Thomas Mann quando affermava che i migliori servitori del Nuovo sono senza dubbio quelli che conoscono e amano l'Antico e lo trasportano alla dimensione del Nuovo.
Ma, sia per una delle ragioni citate, sia per una loro combinazione, ciò che è evidente è che va crescendo la valanga di titoli in cui l'io individuale (la maggior parte delle volte ancora troppo immaturo per ricevere il minimo interesse), o un io collettivo (che spesso risponde a inclinazioni bastarde per far sentire la voce di un gruppo di potere o che aspira al potere), si rivolgono a noi come lettori per indirizzarci verso nuove o vecchie interpretazioni di questa materia di cui siamo fatti e che abbiamo deciso di chiamare "tempo".
Paradossalmente, nonostante tutto, la memoria è, come spesso è stata, un poco sospetta. Lo è per gli amici di questo revisionismo crescente che si diffonde sostenuto dalla continua disinformazione e che è giudice e parte in causa, amici per i quali tutte le prove contrarie alle loro tesi sono da lasciare in disparte. E lo è per la classe politica, dell'una e dell'altra ideologia, poco disposta a smontare un discorso perfettamente ordito, pieno di silenzi che servono al loro governare.
Il fatto è che in questo traffico di ricordi compaiono, uniti ma disordinati, storici, romanzieri, artisti, fino a singoli individui che aspirano unicamente a lasciarci la loro storia personale, senza che nessuno possa, fortunatamente, proporre la sua voce come strumento di verità (neanche gli storici che immaginiamo continuamente impegnati a stabilire il massimo della precisione, quasi mai innocentemente, depurando dai loro testi ciò che è controverso, leggendario o mitico).
E arriviamo ai fumettisti, naturalmente, riaffermati per la coscienza di quello che è la memoria, perfino prima di una ricerca di intelligibilità, a volte della nostra propria intelligibilità, cioè una narrazione che è qualcosa che si dà per scontato, che gestiamo con più o meno abilità. Una narrazione che mai raggiungerà la perfezione né assoluta, né esaustiva, data la nostra tripla condizione di protagonisti, oggetti e vittime, nella relazione che stabiliamo col ricordo.
Or dunque: non siamo tanto candidi, o non dovremmo esserlo, per supporre che basti "lasciar parlare solamente i fatti". Accettiamo per esempio le storie personali (che per molti sono il grado zero della scrittura) di autori tanto brillanti come Robert Crumb, la cui influenza è ogni giorno più estesa fra i fumettisti erroneamente chiamati "indipendenti", perché hanno il merito di introdurci nel versante più "vivo" e "autentico" della memoria come parte di un gioco nel quale i più si forgiano a partire dallo stesso



"Davide Lazzaretti" (1977) di El Cubri.

autore e dalle sue ossessioni, false o no, che gli sono più care e che è disposto a condividere come segni identificativi di uno stile. Nella sua mano, come in quella di altri autori altrettanto concentrati su di sé (*L'ascension du aut.-Mal* di David B., *Blankets* di Craig Thompson, *Paracuellos* di Carlos Giménez, o *Eloge de la poussière* di Boudoin, a titolo esemplificativo), ritroviamo un luogo e un tempo convenuto e pattuito che non cerca di raggiungere una maggior trascendenza, ma che ci ricorda , come diceva Macchiavelli, che nella sostanza tutti noi esseri umani del passato, del presente, di ogni città e di ogni paese, condividiamo sostanzialmente gli stessi desideri e gli stessi umori.
Ma la situazione diventa più complessa, o così mi pare, quando è la memoria collettiva, intesa sia come narrazione corale o come un scenario perfetto di interrelazioni di uno o più individui, che prendiamo nelle nostre mani. E specialmente quando lo facciamo per esaminare tutto quello che ci poteva essere di ignobile, ingiusto, impuro, crudele o vergognoso nelle azioni di coloro che ci anticiparono per cui, lo vogliamo o no, è possibile che noi siamo tutti i nostri antenati.
Ricordo che Günter Grass, alla fine degli anni Sessanta, si domandava come poteva raccontare Auschwitz ai suoi figli (colpa che si attribuiva come cittadino tedesco, come giovane soldato nazista e come facente parte della nostra specie), come arrivare a spiegare una realtà che andava dispiegando un ventaglio sempre più ampio di cause, man mano che ci si addentra in essa, come nelle reti delle tonnare in cui i pesci entrano senza possibilità di uscita.

E ricordo gli anni Settanta quando decisi di darmi al fumetto, antico come il cinema, ma che non si è lasciato crescere, molti dei dubbi che mi attanagliavano e dei quali sono ancora ostaggio quando decido di affrontare qualche questione legata alla memoria collettiva più antica (il crollo dello Stato sovietico in *Finestra ad Occidente*) o a quella più recente (alcune sceneggiature del libro collettivo che ho coordinato sui tragici fatti dell'11 marzo 2004 a Madrid).
È sempre stato così codificato il linguaggio dei fumetti, fin dai primi tempi, visto che l'industria lo ha convertito in uno strumento di massa per cui non so se si possa parlare di determinati argomenti facendo riferimento alle sue convenzioni narrative. E non parlo, come comprenderete, di stile, in questo senso mai come ora è stata presente una libertà grafica così accettata, ma di problemi di linguaggio.
Fino a una trentina di anni fa, avevo uno scambio di opinioni (chiamarlo polemica sarebbe esagerato e impreciso) su questo argomento con il migliore degli storici spagnoli del mezzo, Antonio Martìn, che usava un esempio cinematografico, digiuni come eravamo di fumetti su questo capitolo della memoria collettiva. Il referente era il film *Queimada* (1969) di Gillo Pontecorvo, del quale studiammo molto *La battaglia di Algeri* (1966) come un importante esempio di simulazione della finzione come documento.
Mi domandava, in quella corrispondenza, fino a che punto la struttura tradizionale del cinema di avventura di *Queimada* e la presenza di una stella come Marlon Brando, benché allora fosse per quello considerato contro corrente, non svalutava il messaggio anticolonialista che il cineasta voleva trasmettere. La scelta della forma non annullava lo sfondo fino a fare di quel film una narrazione di genere come *Il mondo nelle sue mani* di Raoul Walsh o *Capitan Blood* di Michael Curtiz?



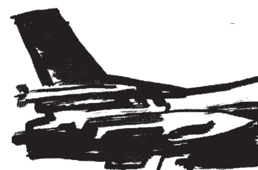
"Paracuellos" (1977) di Carlos Giménez

Fu un epoca in cui nel gruppo a cui appartenevo, El Cubri, non smettevamo di cercar alternative alle strutture ortodosse per parlar di argomenti che meritavano una grammatica diversa così come l'ideologia che racchiudevano. E così per esempio raccontammo una rivolta anarchica nella Spagna contadina degli anni trenta attraverso oggetti inanimati come la roncola, il sombrero, la falce, evitando la facile empatia emozionale che determinati espedienti provocano nel lettore, e che sono casi così potenti come quelli cinematografici. Oppure parlammo del movimento iniziato da Davide Lazzaretti attraverso le espressioni dei tre membri del gruppo, ognuno dei quali curava una prospettiva della narrazione, e il relativo sostegno di immagini convenzionali e molto popolari della Storia Santa, per la sua divulgazione nei libri scolastici.
La questione, infantile o no, era allontanarsi da un trattato narrativo che ci pareva castrante per parlar di memoria collettiva. Non volevamo fare, e questo era il punto, fumetto di genere storico. Non volevamo tagliare il tempo, bensì riempirlo.



"Un largo silencio" (1997) di Miguel Gallardo

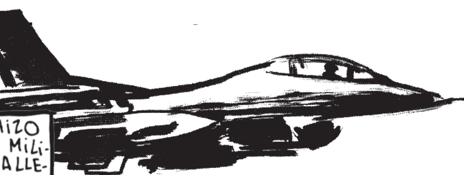
La questione, tuttavia, ha molte più sfaccettature di quelle che sono contenute in questo articolo. Una di queste sarebbe di domandarci se la narrativa del fumetto, e in special modo quando si parla di cose che rivivono in noi, è sempre da collegare al genere del romanzo (che immagino che anche per un patto non scritto è sempre il romanzo del XIX secolo), idea che ribadiamo ininterrottamente nel parlare di "romanzo grafico" come una conquista adulta del mezzo (una denominazione che ricevevano, quando io ero piccolo, molte pubblicazioni per ragazzi che avevano un formato piccolo, da borsa). Perché non possiamo associarci, già che pare abbiamo rinunciato a esplorare le frontiere specifiche del fumetto, alla narrativa saggistica, teatrale o poetica? O come fa Joe Sacco per avvicinarsi ad alcuni degli aspetti più conflittuali della nostra contemporaneità con il reportage giornalistico nel quale, sulla scia di quello che è chiamato nuovo giornalismo, è l'io del protagonista che va interrogandosi sul proprio scenario dei conflitti?
E perché tante preoccupazioni su come rivolgersi alla memoria? Sicuramente perché la memoria racchiude, come un arcano, la libertà che ci ha proposto e che noi abbiamo proposto, e che ci può evitare di ricalcare nella sottostoria.
Per questo ci sono stati fumettisti che hanno preso le loro precauzioni al momento di parlare di una memoria che deve menzionare, direttamente o marginalmente, L'Orrore o L'Ignominia, come fecero lo spagnolo Miguel Gallardo (in *Un lungo silenzio*, sui ricordi di suo padre come soldato nella Guerra Civile spagnola), lo statunitense Art Spiegelman (in *Maus*, sui ricordi della sua famiglia nei campi di sterminio) o l'iraniana Marjane Satrapi (in *Persepolis*, sul suo ricordo degli ayatollah): l'uno mescolando il



fumetto con la cronaca scarsamente letteraria, ma sincera, del suo protagonista; l'altro cercando aiuto in una narrazione con gatti e topi antropomorfizzati, una scelta pericolosa calata in un contesto culturale abituato per i cartoni animati a simili opzioni addolcite, sebbene precedenti come il lavoro di Walt Kelly gli avevano spianato il cammino; e l'altra rifugiandosi nella semplice ingenuità estetica...espedienti tutti, in qualsiasi caso, con cui i tre prendono distanza e respiro dall'innominabile.
Perché il problema sta qui, aspettandoci sempre ciò che noi neghiamo all'oblio delle vittime e dei perpetui silenzi: valgono tutte le estetiche per menzionare quello che non vogliamo che ci muoia impunemente, ma che ci sia restituito? Qualsiasi linguaggio? Basta la sincerità dell'io narrativo per superare le difficoltà? O bisogna stabilire delle regole per disegno e la scrittura sulla memoria nelle quali si delineano anche nuove forme per coniugare il ricordo?
Fortunatamente non abbiamo risposta. Io stesso possiedo solamente dubbi sempre più grandi che crescono e si accumulano al punto che mi arrendo a un mezzo che può essere tanto adulto come qualsiasi altro, senza la necessità di cercar denominazioni vergognose che lo fanno apparire agli occhi dei profani degno quanto gli altri. Come è successo a Grass, quando voleva spiegare Auschwitz ai suoi figli, stanchi e disgustati dalla Storia, per dimostrare che il passato non sta solo dietro alle nostre spalle così sento che in questa spinosa questione io mi sposto come un granchio.



Felipe Hernández Cava







"Un largo silencio" (1997) de Miguel Gallardo











LA TERRA DELLA LUCE










SALAM ALAY KUM
NON Ti RISPONDERÒ. TU NON SEI MIO FRATELLO. SEI UN CATTIVO MUSSULMANO: FAI AFFARI CHE LA NOSTRA LEGGE NON APPROVA.


SALAM! TUTTI i VENERDÌ L'iMAM Si RiEMPiE LA BOCCA PARLANDO Di PACE, CONViVENZA, TOLLERANZA E AMORE...
L'iMAM È UN UOMO iMPURO...


...COME RASHiD


L'iMAM FRAiNTENDE LE PAROLE DEL PROFETA. PARLA Ai DOCiLi E Ai CODARDi.
RASHiD NON LE ASCOLTA NEMMENO
COME VA, ABUS?
ALLORA COME VA COL PERMESSO Di SOGGiORNO?


DA TEMPO, RASHiD NON PREGA PiÙ CiNQUE VOLTE AL GiORNO
VA. iL PERMESSO SOGGiORNO VA.
HO APPENA PREPARATO iL TE PROPRiO COME PiACE A VOi.

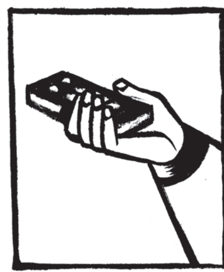
















MUOIONO I MIE FRATELLI IN IRAQ, AFGHANISTAN, PALESTINA, SUDAN, SOMALIA... E IO STO QUI NEL TERRITORIO DELLA GUERRA E NON IN QUELLO DELL'ISLAM.


NON VUOI RIMANERE A CENA CON NOI?






SU C'È SUO CUGINO. SI È COMPRATO UN IMPIANTO STEREO ENORME.
SPERO NON GLI SALTI IN MENTE DI METTERLO A TUTTO VOLUME.

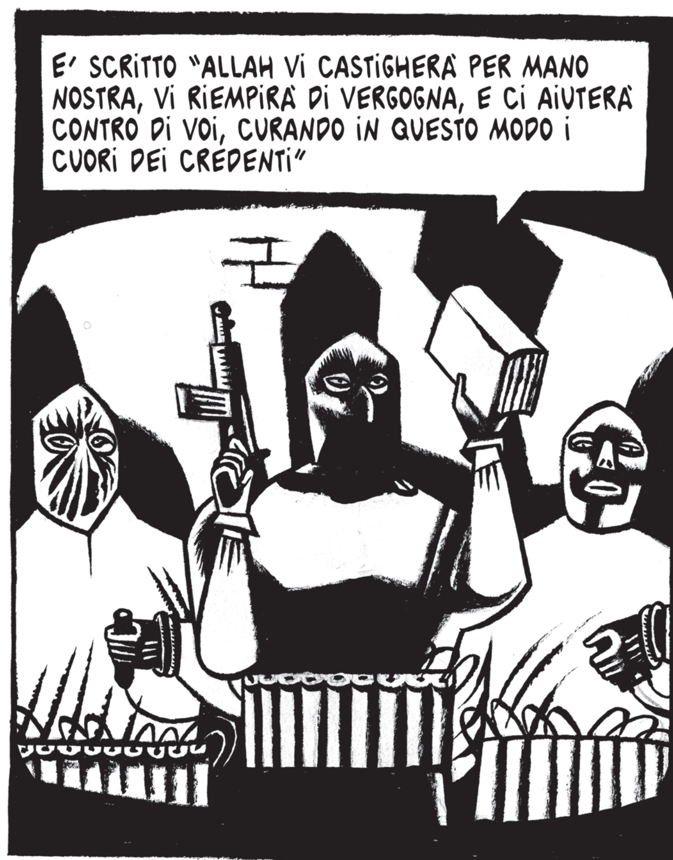

NON SI PREOCCUPI: NON SI LAMEN-TERÀ NESSUNO

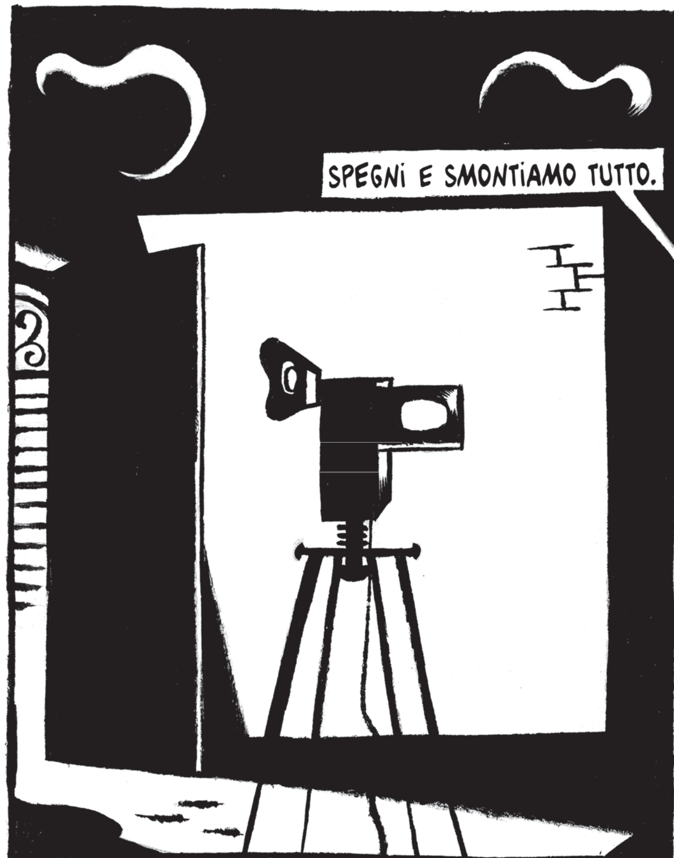

HO CHIUSO LE PERSIANE

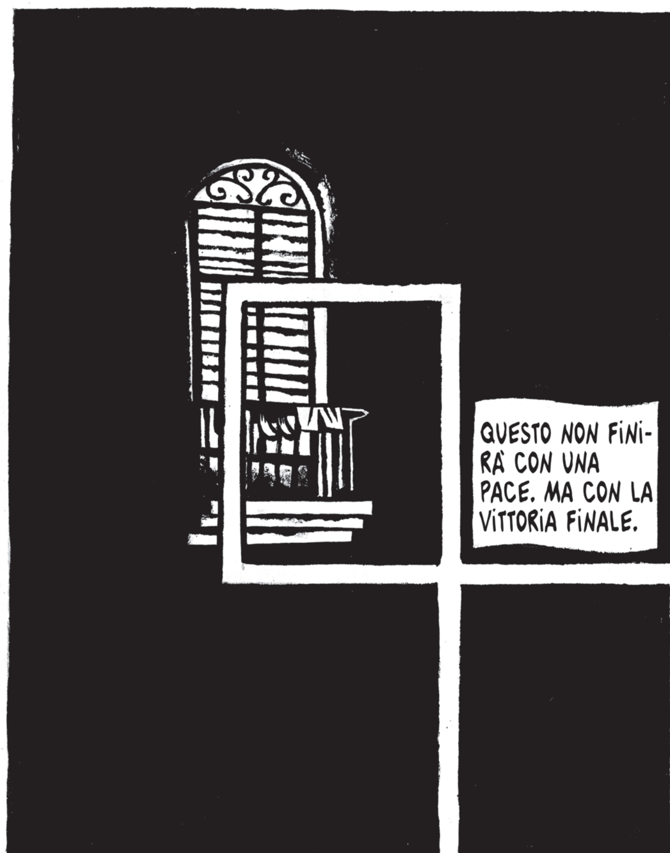

HO GIÀ INSTALLATO LA TELECAMERA


L'IMPIANTO STEREO DI CUI MI HA PARLATO LA PORTINAIA ...


SARÀ DOMANI, DOPO LA PREGHIERA DEL MATTINO


E' SCRITTO "ALLAH VI CASTIGHERÀ PER MANO NOSTRA, VI RIEMPIRÀ DI VERGOGNA, E CI AIUTERÀ CONTRO DI VOI, CURANDO IN QUESTO MODO I CUORI DEI CREDENTI"


SPEGNI E SMONTIAMO TUTTO.


QUESTO NON FINIRÀ CON UNA PACE. MA CON LA VITTORIA FINALE.

F.H.CAVA

Gli occhi di drago del fumetto

elettra stamboulis



Bisognerebbe sempre partire dalle origini. La prima domanda allora sarebbe: Che cos'è la realtà? A cascata, si aprono tutte le finestre delle definizioni, ambigue, tassative, ripugnanti, pseudo - oggettive, mistiche che l'uomo nel tempo ha dato. A me piace pensare che la realtà sia un drago. E *che cos'è un drago?* Norman Douglas, un *nomade libertino* come l'ha definito Calasso[1], aveva risposto a questa domanda «Un animale che guarda o osserva». Egli era arrivato a questa conclusione analizzando la radice della parola greca *drákōn* che deriva da *dérkomai*, verbo che significa "guardare con vista acutissima". Quindi la realtà sta nell'atto di guardare e chi guarda altri non è che un mostro ancestrale che, come negli antichi miti, risiede vicino ad una sorgente d'acqua[2].
Nel momento in cui diamo credito alla esistenza della realtà e alla sua possibile rappresentazione, ci affidiamo dunque allo sguardo di un essere pericoloso e che ha abitato molti dei nostri peggiori sogni. Di fatto la realtà alberga in molti dei nostri peggiori incubi, a volte li travalica e si insedia nelle nostre paure. La realtà comunque ha a che vedere con il nostro guardare, possiamo anche scegliere la cecità, e in alcuni casi può anche essere uno strumento di vaticinio. L'importante è stabilire un piano comune di interpretazione delle parole: quando parliamo di *realtà*, non ci imbarchiamo in naufragi predestinati di definizioni filosofiche o assolutistiche, ci prendiamo la libertà di fissare uno sguardo sul mondo. Lo sguardo stabilisce una distanza che è *contrassegno* della memoria, *della presenza fantomatica di ciò che riemerge.*
Pindaro, il più oscuro e per questo più evocativo tra i cantori greci, scrisse che *la più folle razza tra gli uomini / è quella di chi spregia ciò che ha intorno e punta lo sguardo oltre / in caccia dell'inconsistente con vane speranze.* È vero, l'arduo senso del limite, costitutivo per l'ideologia classica, ci è sfuggito dalle mani come un rifiuto non riciclabile. Lo sguardo non solo vaga sempre più su *l'inconsistente*, che potremmo oggi trasferire con agile traduzione al surplus aggiunto agli oggetti da un logo o da una pubblicità suasiva e che ammanta la nostra vita dell'unica poesia ancora in commercio. Immagini che ci adulano e ci spingono a vagare con gli occhi su corpi che non ci apparterranno mai e luoghi dello spirito che hanno scenografie del vano.
È quindi piuttosto difficile, ma per questo motivo necessario, trovare appigli e soffermarsi su quanto invece *ci sta intorno*. Non è un caso che opere letterarie, che si sono trasformate in moderne mitologie su cui si costruisce la personalità degli odierni adolescenti, abbiano come sfondo sempre più un mondo parallelo e fantastico, in cui il controllo viene garantito dalla magia. Non che questi aspetti non siano sempre stati connaturati a quel mutevole paesaggio che è l'adolescenza e il periodo immediatamente precedente. Solo che l'aspetto "garantista" del magico, del soprannaturale non era così presente. L'inquietudine e la percezione della perdita erano elementi presenti in opere come l'Alice e simili. Ora gli aspetti che possono spiazzare oppure creare sensi di vacuità e permettere al naturale senso di rischio che aleggia nella vita di emergere sono estromessi dalla narrazione.
Accanto a tutto ciò esistono altri mondi e altri racconti. Il fumetto di realtà, così come altre esperienze analoghe che traggono carburante dall'impulso urgente di raccontare quanto accade e di confrontarsi con il contemporaneo, è cresciuto quasi parallelo al fumetto tradizionalmente inteso.

Esso ha avuto ovviamente negli Stati Uniti, patria di elezione di questo medium, gli autori più significativi. Ma al contempo ha avuto proseliti ed interpreti anche in parti del mondo tradizionalmente lontane dal centro dell'impero: pensiamo alla mappatura della produzione fumettistica realizzata da Stripburger nell'Est Europa. Molti degli autori via via presentati raccolgono le loro storie direttamente dal vissuto quotidiano. L'autobiografismo eccessivo, autoironico e sarcastico sono ingredienti fondamentali di questo tipo di produzione, peraltro sporadica perché non sostenuta da forme di produzione, diffusione e quindi finanziamento, adeguati. Da questa realtà multiforme, spesso di difficile recupero materiale, emergono autori di levatura e carisma diversi. C'è sempre bisogno di un sottobosco per gli alberi.
"Noi prendiamo una manciata di sabbia dal panorama infinito delle percezioni e la chiamiamo mondo"...(Robert Pirsig)...forse i fumetti ci aiutano ad aumentare quella manciata di sabbia che la nostra mano può contenere facendo dell'ossimoro "fumetto di realtà il panorama infinito che la nostra mente non ha mai osato credere e che i sensi non possono provare". Questo è un commento che è stato postato in un blogger in cui era stata segnalata la notizia del festival Komikazen da una sconosciuta Monica. Devo dire che mi ha piuttosto emozionato, più delle positive recensioni di stampa o di amici del settore. Di per sé, non è che capisca bene in cosa consista la manciata di sabbia, ma mi è sembrato che contenesse una dose di percezione condivisibile, espressa in una semplice immagine.

[1] R. Calasso, *La follia che viene dalle ninfe*, Adelphi, Milano – 2005, pag. 16
[2] Tutta questa riflessione è frutto di un saccheggio del libro di Calasso, che essendo di stirpe di draghi, riserva sempre grandi perle di visione.

È comunque "fumetto di realtà" un ossimoro? Di per sé, non mi sembra. Il fumetto è un medium piuttosto recente, ma come il cinema è riuscito in tempi molto stretti ad esplorare molti generi, dall'avventura al giallo, all'erotismo e al fantascientifico. Perché l'idea del reale richiama l'idea di ossimoro, quindi di inapplicabilità di un termine ad uno *strumento* comunicativo, che di per sé risulta in quanto strumento semplice grimaldello nelle mani di chi lo usa? Credo che la ragione stia nella sua vocazione popolare e di massa. Nella tipologia editoriale che cura le uscite in edicola, nel formato, ecc., ma soprattutto nel fatto di essere popolare. Di fatto, anche il romanzo all'inizio ha vissuto questa dicotomia: l'essere appunto popolare, a puntate, diffuso e borghese ne fece uno strumento disprezzato rispetto alle auliche vette della poesia. ~~Poi sappiamo tutti cosa successe~~: il romanzo si moltiplicò nei generi e divenne la forma letteraria per antonomasia della nostra epoca.
In questa ipotesi c'è sicuramente un fraintendimento: non tutti i fumetti sono prodotti su scala industriale, non tutti portano nel proprio DNA la vocazione di intrattenimento. Essendo il fumetto un medium, esso è convertibile a infinite varianti, in base a chi lo utilizza.
Il non riconoscere il medium, ma identificarlo in un genere, ha escluso il fumetto dal sistema della cultura (anche se il mondo dell'arte l'ha già redento da tempo). Quindi, come può pretendere di parlare di *realtà?*
Eppure anche il fumetto può avere occhi di drago.
Nella nostra selezione di questo primo anno abbiamo voluto eliminare filtri territoriali o tematici per dare il più possibile l'idea dell'ampiezza di orizzonti, tecniche e appartenenze geografiche degli autori. ~~In essa trovano spazio~~ autori come Kamel Khelif, franco – algerino, che utilizzando tecniche tradizionalmente pittoriche riassume molte delle tematiche presenti nella letteratura naturalizzata d'oltralpe. Lo stesso catalogo della sua casa editrice francese è un esempio più che ampio di quale spazio si sia preso questa tipologia di fumetto.
Non potevamo tralasciare un assaggio americano: è stato un caso fortuito che le invitate fossero donne, tuttavia esso lascia trasparire come questo filone si intersechi con una delle parole d'ordine del femminismo che più ha attecchito nella produzione culturale in senso ampio (dall'arte alla narrativa alla poesia) *partire da sé*.
Le due autrici, Schulman e Gloekner, per quanto diverse stilisticamente ed a livello narrativo, tuttavia sono accomunate da questa forte soggettività dello sguardo. Nella prima più militante se vogliamo, teso ad indagare le azioni della storia, nella seconda volto a raccontare mediante un alterego mimetico un diario verosimile di quotidiana violenza.
Il nostro peregrinare interessato ai Paesi che una volta erano oltre cortina ci ha portato ad un autore che, per alcuni versi, è già un classico nel suo Paese, pluripremiato ed edito anche in Italia, ma senza particolare fortuna commerciale, ovvero Lavric.
Infine, proprio per dimostrare quanto questo genere sia presente da diversi anni senza essere stato codificato, abbiamo invitato Felipe Cava, uno sceneggiatore spagnolo che ha cominciato a produrre con il collettivo El Cubri già negli anni del franchismo. I lavori che più ci hanno colpito sono quelli realizzati con Raoul: il loro lavoro congiunto li ha portati a realizzare un libro reportage sulla Russia subito dopo la caduta del muro ed un libro sulla Berlino degli anni di Weimar. Il tema di questo secondo libro rappresenta una di quelle strane coincidenze, che piacerebbero a Paul Auster, che ci porta a credere che ci siano respiri e temi che improvvisamente, senza apparente ragione, interessano intellettuali in maniera indipendente in vari angoli del mondo: difatti sullo stesso tema è uscito un libro anch'esso di grandissimo pregio di un americano, Jason Lutes. Se penso alla fatica che feci durante la preparazione del mio esame di maturità a collezionare testi su questo argomento storico, mi viene da pensare che essi potrebbero costituire un utile strumento di studio e ampliamento delle conoscenze di molti studenti.
Ma come molti sanno, il fumetto di realtà è un ossimoro.

Elettra Stamboulis



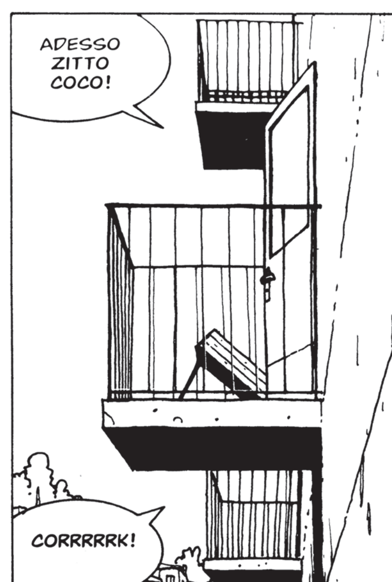
"Il pesce" da Racconti di Bosnia(1977) di Tomaž Lavrič TBC


RRRRADE È PARRRRTITO PERRR LA CITA, PERRRR LA CITA... COCO È BRR-RAVO, CORRRK...

L'UCCELLO


MARRRA DAMMI UN BACIO, BRRRAVO, CORRRK...
UFFFA!

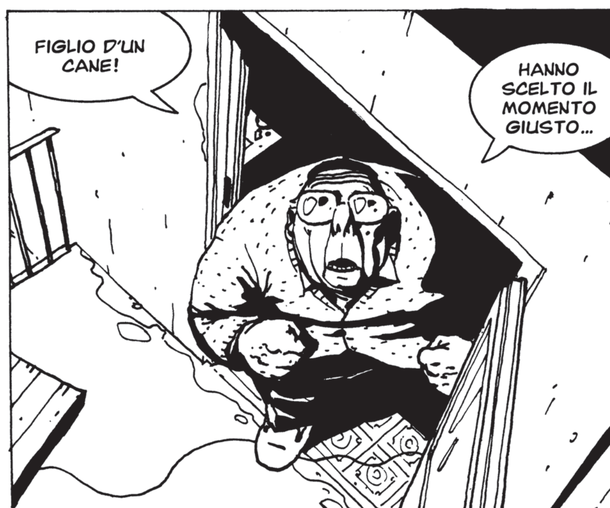

COSÌ VA BENE...
BRRRAVO COCO, CORRRK!


ADESSO ZITTO COCO!
CORRRRRK!






BROOUMM


FIGLIO D'UN CANE!
HANNO SCELTO IL MOMENTO GIUSTO...


RADE! CHE COSA È SUCCESSO?
NIENTE, NIENTE... GLI AEROPLANI!


CORRRRR, CORRRK...
BUONO, COCO, BUONO... LEN-TAMENTE...


PRENDI, DEI SEMI...
PRRRESTO COCO... PRRRESTO... CORRRK...


NON AVER PAURA...
CORRRRK CRRRRK...




MARA? DORMI, MARA?
NO, SONO SVEGLIA, RADE...


ECCO, ARRIVA LA CENA...











Storia pubblicata in *Racconti di Bosnia,* Magic Press, Roma 2000.

Fumetto arabo-algeria

tahar lamri

Parlare del fumetto in un paese come l'Algeria, paese all'incrocio dei sentieri che conducono dal Mediterraneo all'Africa ai paesi arabi, solcato fin dall'antichità da invasori, viaggiatori, nomadi e stanziali colonizzatori, profondamente segnato dal colonialismo francese per quanto concerne l'espressione artistico-letteraria e la storia recente, è un'impresa alquanto ardua, se non si tengono in conto queste dimensioni, prese una ad una o messe insieme. Basti dire per illustrare quanto sopra, che il fumetto in Algeria – ed in Algeria soltanto fra tutti paesi arabi – rimane strettamente legato all'Europa, e non viene minimamente toccato dalle esperienze del Medio Oriente, essendo la produzione fumettistica di questa regione scarsamente distribuita in questo paese, dove tutti leggono il fumetto in lingua francese. Inoltre l'Algeria, paese di religione islamica, risente dall'assenza di una storia iconografica, in quanto (sebbene il Corano non contenga nessun testo che vieti espressamente la rappresentazione di esseri viventi) i teologi nel corso della storia hanno emesso, nel campo della creazione artistica, pesanti divieti, con alcune eccezioni per le regione iraniana e indiana.

Non solo non si deve assolutamente rappresentare Dio, di natura astratta e irriconoscibile che può essere rivelata soltanto attraverso la parola, o il profeta Maometto, ma non lo si deve fare per nessun essere animato. L'arte figurativa veniva così a essere esclusa di fatto dagli edifici e dai testi religiosi, e permessa con varie restrizioni nelle opere laiche e private. Sono stati così presi in prestito dai Greci i motivi floreali e inventati i motivi geometrici, i cosiddetti arabeschi, e soprattutto la calligrafia, l'arte principale dell'Islam.

C'è da precisare che i musulmani venerano il Corano di più di quanto venerano la persona di Maometto, mentre per il cristianesimo la venerazione dei credenti è centrata sulla persona di Gesù Cristo, prima che per i Vangeli. Ed è interessante notare che essendo il Corano – parola di Dio – la fonte dell'arte sacra dell'islam, gran parte di questa arte si è espressa nella calligrafia al pari di Gesù, forma umana del figlio di Dio, la fonte dell'arte sacra cristiana.

Ciò non vuol dire che i musulmani non hanno mai disegnato o non si sono mai occupati di arti figurative. Ne è un esempio il mosaico pavimentale del palazzo di Khirbat al-Majfar, del 730, nei pressi di Gerico, intitolato *L'albero della Saggezza*, raffigurante due cervi che pascolano sotto un grande albero da frutta mentre un leone balza sopra un altro cervo sul lato opposto dell'albero, oppure la brocca di cristallo, conservata nel museo di S. Marco a Venezia, risalente al 975 e decorata a intaglio, con due leoni seduti di fronte all'albero della vita o ancora le miniature raffiguranti scene pastorali o di caccia che ornavano i libri ed i manoscritti, per citarne soltanto alcuni esempi. Tuttavia, gli storici fanno risalire la nascita delle correnti artistiche moderne alla spedizione d'Egitto di Napoleone nel 1798. Con questa spedizione, il Medio Oriente entra in contatto con la cultura occidentale, ed avvia – soprattutto in Egitto – la cosiddetta "Rinascita" specie dopo la presa del potere da parte di Mohamed Ali, il quale avvia una intensa attività di traduzione e di trasposizione di opere letterarie occidentali e invia in Europa intere schiere di studenti nelle varie discipline – fra cui anche l'arte - nella prima metà del 1800.



"Argelia" di El Cubri.

Il primo giornalino arabo illustrato nasce infatti in Egitto nel 1893, *Al-Samir Al-Saghir*, rivolto ai bambini. Bisogna tuttavia aspettare il 1940 per vedere nascere altre pubblicazioni, sempre in Egitto, *Al-Katkut e Al-Bulbul*.
Nel gennaio del 1952, pochi mesi prima del colpo di stato di Nasser e dei giovani ufficiali, la casa editrice Dar Al-Maaref del Cairo pubblica *Sindabad* che segna la nascita del giornalino come è conosciuto in Europa. All'indice: racconti illustrati, giochi e favole. Si apre così la strada per altri giornalini, fra cui il celebre *Samir,* che pubblica strisce arabe originali e strisce straniere tradotte essenzialmente da fumetti americani e francesi.

Negli anni '60, il fumetto francese e belga invade il Medio Oriente, indebolendo la già fragile produzione del fumetto locale. Ma nel 1965 viene lanciata una rivista libanese *Bissat El-Rih*, che avrà tanto successo da venire distribuita in tutti i paesi arabi, Magreb compreso, seguita nel 1969 dalla rivista siriana Usamah, e nel 1970 dalla rivista irachena *Majallaty*, entrambe queste ultime finanziate dal partito Baath al potere sia in Iraq che in Siria, e quindi con una linea editoriale di stampo socialista. Queste due riviste assieme alla libanese *Bissat El-Rih* dominano il mercato fino al 1972, quando un editore libanese acquista i diritti di pubblicazione in arabo della D.C. Comics. Così tutti si mettono a leggere *Superman, Batman, Spiderman, Giant*... e subito dopo un editore egiziano acquista i diritti di Tintin, facendo perdere alle sopraccitate riviste definitivamente il loro dominio. Ma nel 1973 vengono pubblicati i primi comics

interamente arabi: *Tabbat Sharran*, che racconta la vita di una tribù nomade del deserto, ad opera del saudita Muhammed *El-Khnefer*, che fonda insieme all'egiziano Labbad e il libanese Mutar Sawwaf la rivista *Tosh Fish*, nella quale diversi autori pubblicano le loro storie, dando vita, anche nei paesi arabi al fumetto per adulti. La rivista verrà distribuita dalla dinamica agenzia Jad, che distribuisce materiale illustrato anche nei quotidiani e nei periodici e pubblica vari fumetti come *Carnevale e Le mille e una notte*. Un quotidiano libanese, *L'Orient le jour*, apre una rubrica settimanale dedicata alla produzione araba e internazionale del fumetto.

L'Algeria rimane, tuttavia, a margine di quanto succedeva negli altri paesi arabi, Marocco e Tunisia compresi, ancorata com'è e fino al 1962, anno dell'indipendenza, alla Francia. I francesi alla loro partenza lasciarono il 90% della popolazione algerina, o indigena come si diceva durante il colonialismo, analfabeta. Il 10% degli algerini che sapevano leggere e scrivere lo facevano in francese ed avevano in questo modo accesso alle produzioni internazionali di fumetto direttamente in questa lingua.

L'Algeria indipendente scelse la via socialista dello sviluppo e puntò gran parte delle risorse del paese sulla scolarizzazione di massa. Così si può dire che il fumetto, già protagonista della lotta per la liberazione del paese, in questo senso *Blek le Roc* (o *Blek Macigno* in italiano) che lottava contro l'occupazione inglese,fu la lettura preferita dagli algerini e lo rimase anche dopo l'indipendenza, accanto a *Zembla, Kiwi, Zagor, Yuma, Tex Willer* e altri fumetti di cui nessuna casa algerina era priva. Nello sforzo di scolarizzare la popolazione, il fumetto giocò un ruolo di primo piano. La stessa lingua francese si diffuse di più di quanto non fosse diffusa prima dell'indipendenza, grazie al fumetto. Fino al 1969, vennero pubblicate soltanto alcune strisce sui quotidiani ed i settimanali ad opera di illustratori algerini.

Nel febbraio del 1969 un gruppo di ragazzi, età media 16 anni, Mohamed Aram, Ahmed Haroun, Maz, Slim e Brahim Guerroui, guidati da un rifugiato politico dell'Angola, Georges Abranche Texeira e dal regista cinematografico Lamine Merbah, fondano






"Argelia" di El Cubri.

la prima pubblicazione algerina in lingua francese *"M'quideche"*, dal nome di un personaggio mitico che combatteva contro un drago dotato di sette teste.

La rivista diventa col passare del tempo una vera e propria scuola del fumetto in Algeria, e così si rafforza il primo nucleo di illustratori con altri giovani e giovanissimi fra i quali: Tenani, Aider, Tidadini, Zeghidour, Assari, Hebrih, Rahmouni, Ferhat, Ait Hamoudi, Oulmane, Baghdadi, Chiari e altri che faranno del fumetto algerino uno dei più dinamici del mondo arabo.

E nel contempo si infoltiscono i personaggi all'interno della rivista: *"Le gran Bahbah"*, *"Si grelou"*, *"Si Loubia"*, *"La famille M'barek"*, *"Professeur Skolli"* etc. Slim, il fumettista più conosciuto, vi pubblica la serie *"Zid ya Bouzid"* (espressione che diventerà leggendaria, utilizzata fino ai giorni nostri per dire varie cose, fra l'altro: chi più ne ha più ne metta, andate avanti... per dire che la storia recente dell'Algeria è intimamente legata al fumetto) e che riassume, già dai primi disegni, la storia dell'Algeria indipendente in questo modo: "Bouzid vive nel 1969 a Oued Besbes, piccolo paesino di 19 abitanti di cui 18 poveri. L'unico ricco del paesino è un certo Sid Sadik (gioco di parole fra un nome arabo e la parola sadico) un integralista losco, ma ricco e praticante". Sadik è il nemico di Bouzid per ciò che il primo rappresenta: la corruzione ma soprattutto perché gli vuole prendere la sua compagna Zina. Inoltre Bouzid è amico di Ameziane, un comunista convinto.

Purtroppo, nel 1972, l'editore la SNED (società statale di edizione) decide di non pubblicare più *M'quideche* e così la rivista scompare, anche se Slim continuerà a pubblicare le strips di Bouzid nel quotidiano nazionale *El-Moudjahid*, con aspre critiche da parte degli integralisti perché l'eroe di queste strisce, Bouzid appunto, non si decide mai a sposare Zina, la sua compagna.

Gli anni '80 sono considerati come gli anni di grande sviluppo del fumetto in Algeria e nel 1986 si organizza addirittura il primo festival del fumetto ad Algeri, nella località di Bordj El-Kiffan: festival al quale partecipano vari autori francesi come Jean-Pierre Gourmelen e Claude Moliterni e si fanno avanti vari autori algerini nuovi: Benattou Masmoudi, Redouane Assari, Abdelhalim Riad, Mohamed Bouslah, Nadjib Berber, Mehdi Haba che pubblicano vari album con fondi pubblici: *"Caricature et idées"* (2 volumi) e *"Soleils ou l'Ile du Grand Ordo"* di Hankour, *"La route du sel" de Malek, "Le village oublié"* e *"L'Emir Abdelkader"* di Masmoudi, *"Les hommes du Djebel"* e *"Le fusil chargé"* di Mustapha Tenani (lotta di liberazione nazionale), *"Halte au plan terreur"* (2 vol.) di Hiahemzizou Nour Eddine con lo pseudonimo di Rafik Ramzi (sulla causa palestinese), *"Un agent secret algérien"* di Mourad Saber, e molti altri.
Addirittura Hocine Boukella, alias Cheikh Sidi Bemol, alias Elho, biologo di formazione, musicista molto apprezzato con il suo gruppo Sidi Bemol e illustratore autodidatta, fonda un fumetto *"Le Crieur"* sul mondo dei musicisti algerini, ma questo fumetto sarà vietato per "atti osceni" e i disegni originali confiscati.

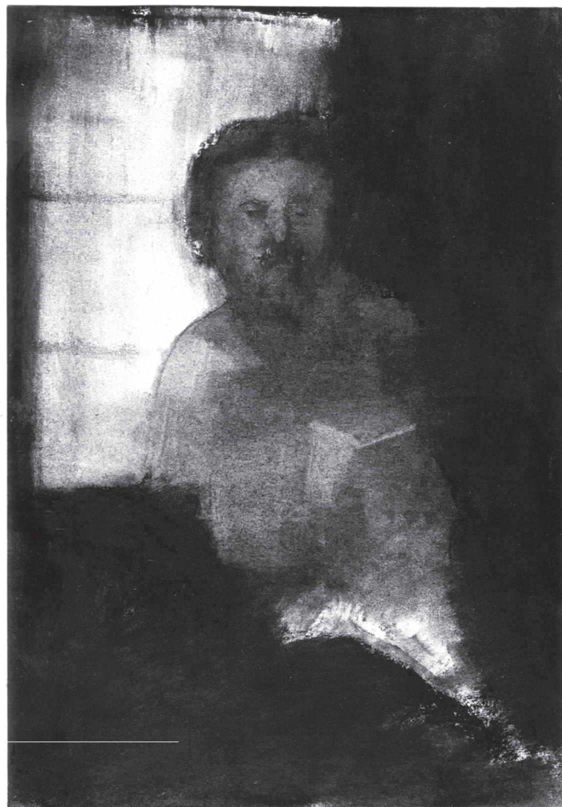
Nel 1990, dopo l'apertura democratica del paese, vari disegnatori fondano un giornale nel quale si mescolano testi satirici, disegni, strisce e fumetti politici e sociali *"Al-Manchar"* con tiratura a 200.000 copie, puntualmente esaurite dopo poche ore dall'uscita nelle edicole.

Purtroppo nel 1992 inizia il terrorismo islamico ed il fumetto paga un prezzo altissimo. Gli illustratori sono le prime vittime del terrorismo. *Al-Manchar* si vede preso fra due fuochi: i terroristi da un parte e le autorità dall'altra ed è costretto a chiudere i battenti. L'illustratore Dorbane viene ucciso nell'esplosione di un'autobomba, Brahim Guerbi – detto Gébé – viene buttato vicino a casa sua con le mani legate col filo di ferro e la gola tagliata, l'illustratore e editorialista Said Mekbel ucciso con una pallottola in testa in un bar del centro, l'illustratore Sid Ali Melouah, fondatore della rivista *Al-Manchar*, sfugge a tre attentati, prima di fuggire in Francia, Slim, Assari e Gyps fuggono in Marocco poi in Francia. Lo stesso Gyps pubblica in Francia, a sue spese, l'album *"Fis and Love"* (Fis essendo il partito islamista dalle cui fila sono usciti i terroristi integralisti). E così pure la prima fumettista donna algerina Daiffa, minacciata per i suoi fumetti dedicati esclusivamente alle donne algerine.

Con questo esodo si chiude la stagione fertile del fumetto in Algeria, ma si apre un'altra quella dei fumettisti algerini in Francia, sia quelli fuggiti dall'Algeria sia quelli nati o cresciuti in Francia come Kamel Khelif, nei libri del quale colpiscono due cose insistenti: l'uso delle macchie, del flou – cosa atipica nel fumetto classico abituato alla nitidezza del tratto – e la presenza della memoria, che è frutto più dell'oblio che del ricordo. Algeri che sembra uscita da un dagherrotipo e Marsiglia che sembra una memoria del presente. Forse, nei disegni di Kamel Khelif, si trova l'essenza del non-luogo di cui tanto hanno parlato i greci, per i quali lo straniero era *atopos*. Senza luogo appunto. Doppiamente assente, ci dice la sociologia moderna. E chi meglio del fumetto della realtà traduce, anzi anticipa, le teorie sociologiche.

Anche il fumo deve essere espresso con un tratto, diceva Ingres.

Tahar Lamri



Khelif/99

LA MATTINA LEI SI SVEGLIO' MOLTO PRIMA DELL'ALBA. SCOSSA DALLO STESSO SOGNO CHE LA PERSEGUITAVA DA TRE ANNI.



IL SOGNO ERA COSI' CHIARO E AVEVA UN ASPETTO TALMENTE REALE CHE, NON APPENA SVEGLIA, LEI SI MISE A CERCARE FEBBRILMENTE LA SUA TRACCIA NELLE PIEGHE DEL CUSCINO, SOTTO LA STUOIA SULLA QUALE SI ERA ADDORMENTATA PER QUALCHE ISTANTE.



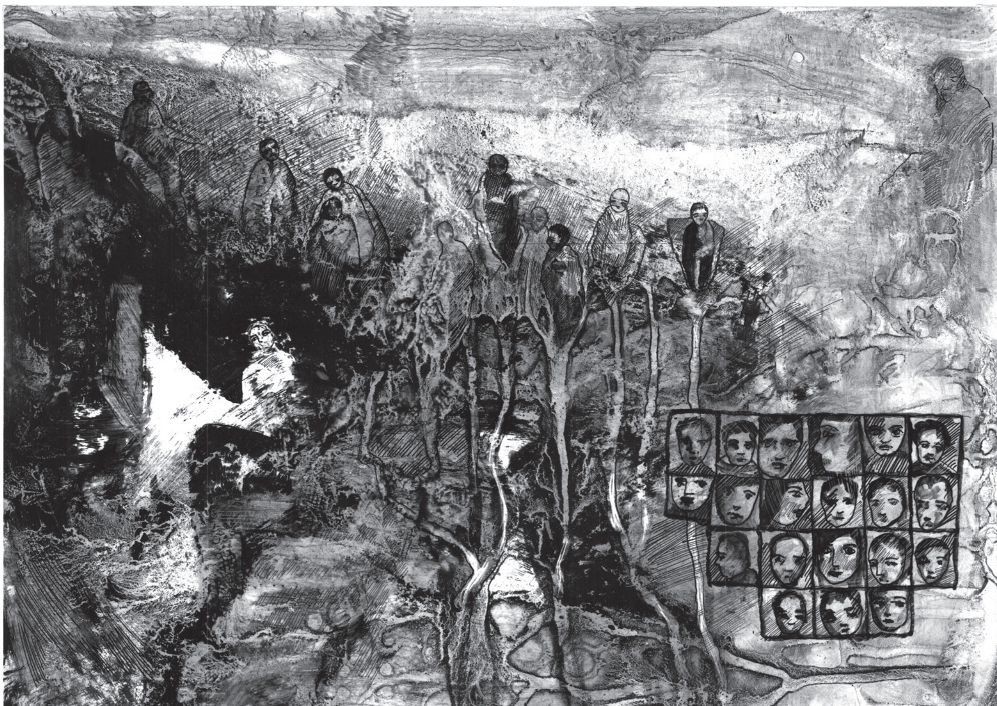
NON SAPEVA PIU' CHE TEMPO FACESSE. AVEVA SEMPRE FREDDO IN QUESTA CASA VUOTA. SOLAMENTE IL VENTO DELLE BURRASCHE LE FACEVA VISITA E SI PRECIPITAVA NEGLI ARMADI DEI RICORDI TROPPO VIVI.



FUORI, IL CIELO SI ERA SCHIARITO. LE LUCI DELLE CASE SI SPEGNEVANO E IL VILLAGGIO COMINCIAVA AD ANIMARSI. ATTRAVERSO LA FINESTRA, LE PERCEPIVA UN RAGGRUPPAMENTO DI DONNE. PRIMA DI RAGGIUNGERLE, PRENDERA' QUALCHE CARTA E QUALCHE FOTOGRAFIA CHE AVVOLGERA' IN UN FAZZOLETTO.



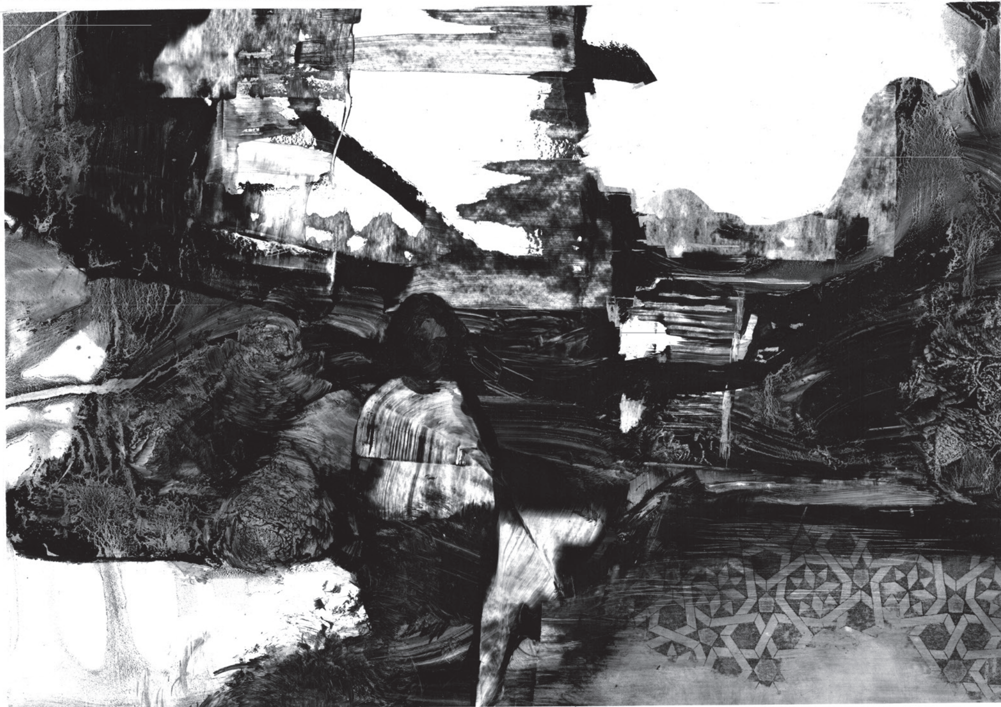
NEL CARRO CHE LE CONDUCEVA VERSO IL GRANDE TERRENO INDEFINITO, LA' DOVE FINIVA LA GIOVINEZZA DEL PAESE, ASCOLTAVA I RACCONTI DELLE UNE E DELLE ALTRE E CIASCUNA AFFERMAVA CHE C'ERA UN EQUIVOCO. CHE IL PROPRIO FIGLIO NON AVEVA NIENTE A CHE VEDERE CON I GRUPPI ARMATI. CHE NON CAPIVA PERCHE' LORO FOSSERO VENUTI A PRENDERLO.



QUELLE DONNE GIRAVANO NEL LABIRINTO DELLE TOMBE SENZA NOME ALCUNE CONOSCEVANO LA STORIA DI OGNI TOMBA, MENTRE ALTRE IGNORAVANO QUELLA DI COLUI PER IL QUALE STAVANO PREGANDO. ALCUNE PORTAVANO UN NUMERO. ALTRE UNA SEMPLICE X. LEI GIRAVA SOLLEVANDO LA POLVERE DI QUESTA TERRA CHE INGOIAVA I FIGLI. MORMORO' QUINDI UN CANTO O UNA PREGHIERA NON UDIBILE, IN UNA LINGUA DA LEI INVENTATA.



"FUGGI FIGLIO MIO. CORRI. VOLA LONTANO DA QUI E NON DIMENTICARE IL TUO NOME. IO CHE TI HO VISTO NASCERE DAL MIO VENTRE, IO CHE TI CONOSCO DA COSI' TANTO TEMPO, IO TE LO DICO, FUGGI IL MACELLO. SAPPI CHE QUI, MALGRADO IL RUMORE PERSISTENTE E IL TEMPO PASSATO CON LA SUA QUANTITA' DI CATTIVI PRESAGI, IO NON MI SONO RASSEGNATA ALLA PREGHIERA DELL'ASSENTE. IN QUESTO CORPO CONTORTO DAL DOLORE, HO ANCORA LA FORZA E LA FEDE. POICHE' SO CHE LA PROVVIDENZA NON PUO' ABBANDONARMI COMPLETAMENTE.



ADESSO , LEI CAMMINA COME UNA SONNAMBULA NELLE VIUZZE DELLA CITTA' BIANCA, CHE FU LA SUA, NON MOLTO TEMPO PRIMA. SBALLOTTATA DI MURO IN MURO, MURI SUI QUALI SI STAGLIAVANO I VOLTI IMBERBI DELLE TESTE SU CUI C'E' UNA TAGLIA. POI, COL CUORE IN GOLA, LE INTERROGHERA' LE LUNGHE LISTE DEI COMMISSARIATI E DEI COMUNI. MOSTRERA' LA FOTOGRAFIA DI SUO FIGLIO NEGLI OSPEDALI, NELLE PRIGIONI, NEI TRIBUNALI... E AD OGNI SGUARDO SOLIDALE DEI PASSANTI.
NON LA MOSTRERA' DOVE SI ADDESTRA L'OMBRA DELLA MORTE.



Kamel Khélif/03



*A tarda sera io e il mio illustre cugino De Andrade eravamo gli ultimi cittadini liberi di questa famosa città civile perché avevamo un cannone nel cortile.***Fabrizio De Andrè**

Promemoria di una rivolta grafica

gianluca costantini

Era il primo dell'anno.
Nella mattinata tarda camminavo per le strade di Izmir in Turchia in compagnia della mia vita, la città di sei milioni di abitanti era deserta, avevo la pressione bassa e la testa mi ondeggiava.
Ci infilammo nelle stradine del bazar ma tutto era chiuso. Poche persone pulivano i loro negozi. All'improvviso la mia malattia dell'immagine mi fece scorgere su un muro scrostato una locandina di un centro sociale, "Eric Drooker" dissi e fotografai.
Eric Drooker vive a Berkeley negli Stati Uniti, sicuramente non sa che il suo disegno è in una locandina in quella città, non sapeva neppure che il suo libro *Flood* era stato pubblicato in Italia, ma è consapevole dell'utilizzo che si fa delle sue immagini, a quello che servono.
Durante la guerra in Bosnia, gli artisti bosniaci ricoprirono i muri delle loro città e villaggi con messaggi e immagini di disperazione, resistenza e speranza. Perché un artista decide di unirsi alla resistenza contro il nazionalismo, la xenofobia e soprattutto il devastante potere della propaganda?
Che cos'è un artista in rivolta? Una persona che rifiuta, ma non rinuncia.
Uno schiavo che per tutta la sua vita ha ricevuto ordini, giudica ad un tratto inaccettabile un nuovo comando.
John Heartfield era nato a Berlino nel 1891 e divenne famoso con i suoi lavori di fotomontaggio, collaborando con le correnti artistiche più estreme. Fu un critico acuto della Repubblica di Weimar, che si impegnò a combattere con il suo lavoro. Nel 1933 con l'avvento di Hitler, si rifugiò a Praga e a Londra, per poi tornare in Germania solo nel 1950, celebrato e onorato come un ricordo del passato. I suoi fotomontaggi vennero criticati perché non in linea con il realismo socialista.
Heartfield aveva creduto nel potenziale politico del fotomontaggio, come disse lui stesso: *"Nuovi problemi politici richiedono nuovi sistemi di propaganda. Per questo obiettivo la fotografia ha il massimo potere di persuasione"*.

Immagini che non vendono prodotti.

Nel 1924 Ernst Friedrich, ebreo berlinese anarchico e pacifista, decise di rivelare al mondo il vero volto della guerra, e lo fece nel modo più sconvolgente, pubblicando una raccolta di fotografie terrificanti e commoventi, in cui raccontava cos'era successo davvero durante il Primo conflitto mondiale. Il libro dal titolo *Krieg dem Kriege!* – Guerra alla guerra – ebbe un successo internazionale, e a Berlino venne fondato il Museo dell'antiguerra.
Anche in questo secondo caso si nota quando possa essere forte il potere dell'immagine, e forse quanto un artista si possa immergere nella società con la sua opera. Questi due casi, non unici naturalmente, del primo novecento sono i mattoni di una più complessa architettura artistica/politica/sociale che dura e si fa sempre più forte fino ai nostri giorni.
L'arte grafica si trasforma in una potentissima arma di protesta, dalle locandina alle magliette, dalle riviste underground ai poster politici, il linguaggio delle immagini può provocare e difendere una causa, può creare un forum per le persone e la loro affermazione pacifica. Gli esempi più limpidi: Grapus in Francia, Seymour Chwast negli Usa, Klaus Staeck in Germania, Wild Plakken in Olanda e WWW3 negli Usa.



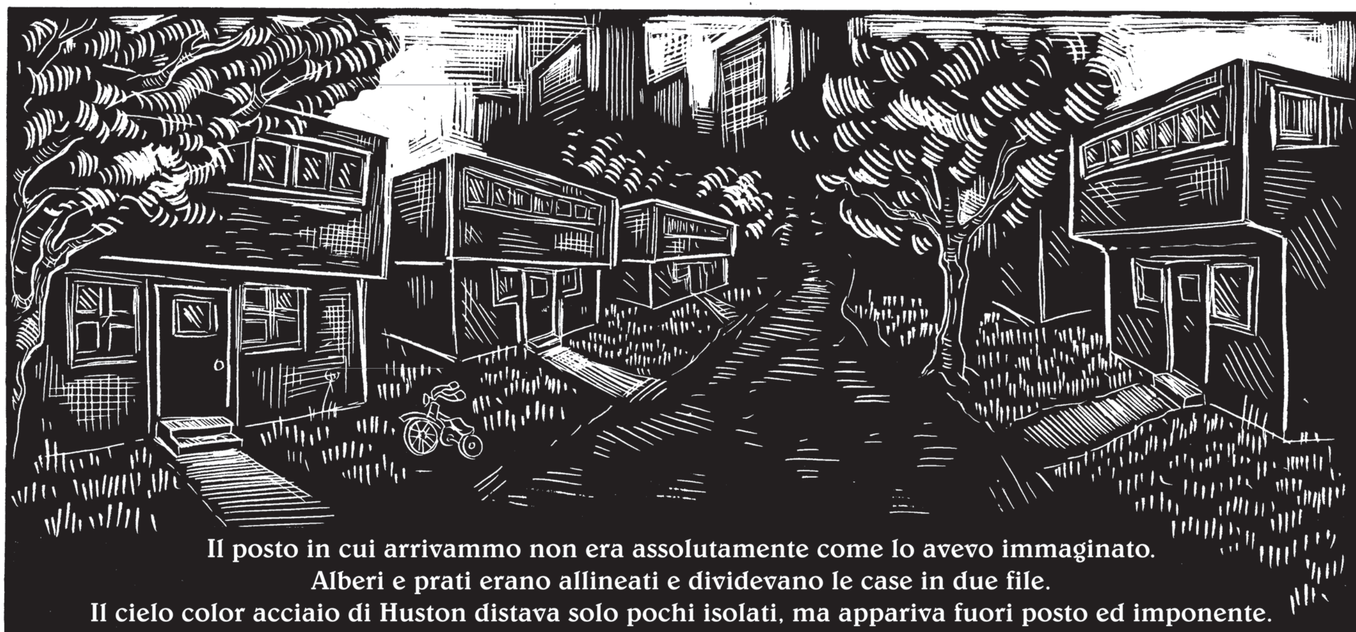
Comunità creative in cui la libertà di espressione è vista come un diritto fondamentale da preservare e difendere.
La tecnologia può avere un grande effetto nella risonanza del messaggio, quanto più diretti sono i metodi di creazione delle immagini e quanto è più facile duplicarle (stencyl, disegni, fotocopie, blogger, stampe serigrafiche, stampe digitali) tanto più raggiungeranno l'impatto emozionale delle persone in modo maggiore.
Il 5 febbraio 2003 all'Onu la riproduzione di Guernica di Pablo Picasso su un grande arazzo, che si trova nella sala del Consiglio di Sicurezza dagli anni '60, è stata coperta con un telo, prima che l'ex generale del Golfo Colin Powell pronunciasse le sue accuse e mostrasse le ?prove? dell'esistenza delle armi di distruzione di massa di Saddam Hussein.
"I poeti sono i legislatori, non riconosciuti del mondo" Percy Bysshe Shelley.

Gianluca Costantini

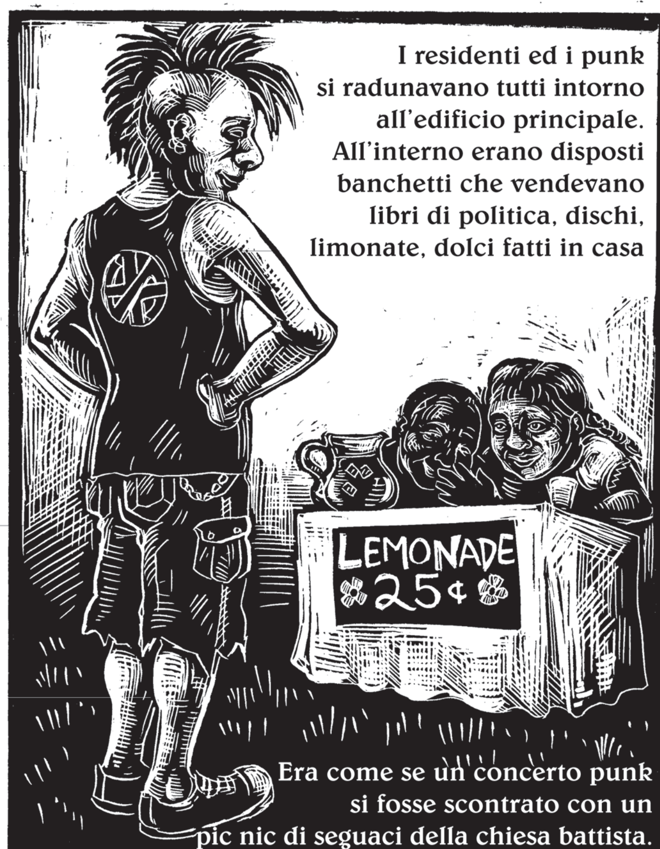

HUASIPUNGO
tour estivo
6 giugno 1996
La nostra band era in tour da meno di 2 settimane. Avevamo ancora almeno 20 shows in programma in altrettante città. La sera prima avevamo suonato a New Orleans e là avevamo passato la notte.
ENTERING ALLEN PARKWAY
DOVE SIAMO?

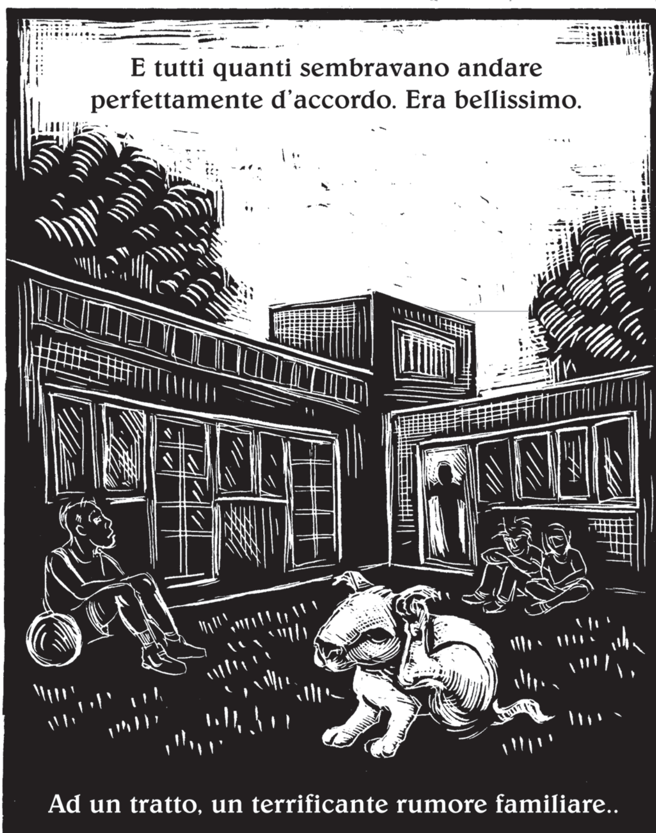

SIAMO A HOUSTON.
DOVE SUONIAMO?
SUONIAMO IN UN PROGETTO RECUPERO CASE POPOLARI


DA QUESTE PARTI? É TUTTO COSÌ... VERDE...


Il posto in cui arrivammo non era assolutamente come lo avevo immaginato.
Alberi e prati erano allineati e dividevano le case in due file.
Il cielo color acciaio di Huston distava solo pochi isolati, ma appariva fuori posto ed imponente.


All'interno dell'agglomerato non c'erano negozi
di alcool, né personaggi eccentrici o compagnie
che usavano droga. Si sentivano persino
gli uccellini cantare, cristo santo!


I residenti ed i punk
si radunavano tutti intorno
all'edificio principale.
All'interno erano disposti
banchetti che vendevano
libri di politica, dischi,
limonate, dolci fatti in casa
LEMONADE
25¢
Era come se un concerto punk
si fosse scontrato con un
pic nic di seguaci della chiesa battista.


E tutti quanti sembravano andare
perfettamente d'accordo. Era bellissimo.
Ad un tratto, un terrificante rumore familiare..


Elicotteri della polizia.

Quando fu notte, mi sedetti a chiacchierare un pò con Wessie Scyrus, un membro attivo del consiglio dei residenti. Lei mi informò sulla situazione in cui eravamo capitati, e mi raccontò la storia del quartiere in cui ci trovavamo.

Gli elicotteri continuavano a sorvolare la zona, puntando le luci sul quartiere mentre le band suonavano, i ragazzi gironzolavano sulle loro biciclette e gli adulti si interessavano a quello che stava accadendo. Sarebbe potuta partire da un momento all'altro una azione da parte della polizia.

Sei giorni più tardi i residenti furono illegalmente buttati fuori dalle loro case. Tutto ciò è accaduto più di 4 anni fa ma le lotte continuano tuttora.

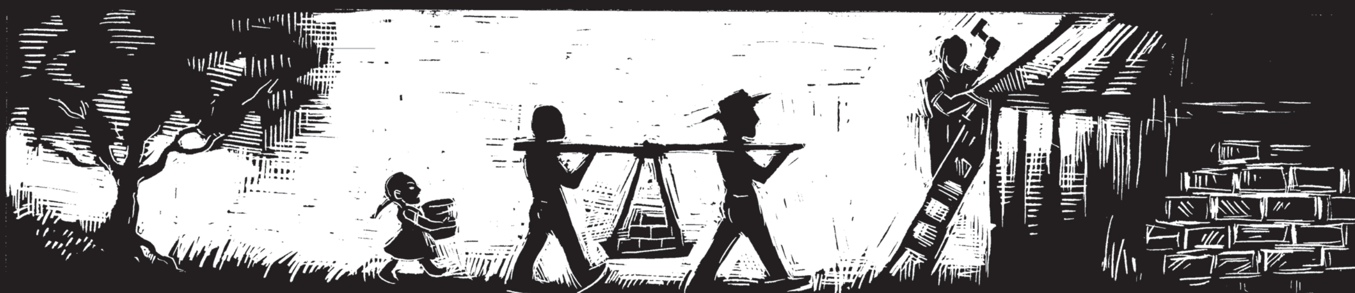
Voglio raccontarvi la storia che imparai quella notte.
Voglio raccontarvi la storia di un posto chiamato...

ALLEN PARKWAY VILLAGE

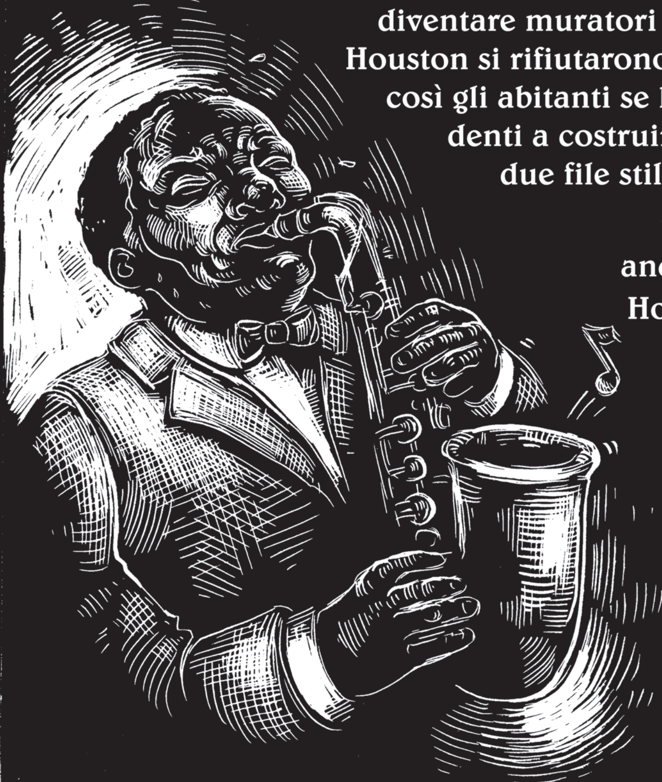
TESTO: D. Powell *DISEGNI:* Nicole Schulman *BASATO SULLE FOTO DI:* Patricia Moore

Per capire come APV venne assediato, dovete prima comprendere la storia della comunità che gli sta intorno. Per la maggior parte della popolazione bianca di Houston, quell'area è conosciuta con il nome di 4th ward, ma per molte persone che ci vivono, il quartiere è chiamato con il nome che scelse il suo fondatore:

Freedmen's Town.



Nel 1865, i vecchi schiavi che si stavano spostando verso nord dalle piantagioni del Brazos River in Texas, si stabilirono a Freedmen's Town. Fu letteralmente creata sulle paludi del sud-est di Houston, su una terra giudicata "inabitabile" dai ricchi costruttori bianchi della città. La comunità che vi si insediò divenne in poco tempo il fulcro di una economia autonoma nera.La maggior parte delle famiglie possedeva il proprio pezzetto di terra e gli affari in questo modo andavano molto bene per tutti quanti. Nel 1885 il reverendo Jack Yates fondò lo Houston College per insegnare ai giovani come diventare muratori e carpentieri. Le autorità ufficiali della città di Houston si rifiutarono di pavimentare le strade di Freedmen's Town, così gli abitanti se le pavimentarono da soli.Furono sempre i residenti a costruire la maggior parte delle abitazioni disposte su due file stile "shot gun"che sarebbero diventate il simbolo di Freedmen's Town. Nel 1913 venne costruita anche la biblioteca Black Carnegie, e nel 1927 lo Houston Colored Junior College (oggi conosciuto come Texas Southern University).



Negli anni '20 il gran numero di locali jazz, cafè e spazi comunitari gestiti da neri fecero diventare Freedmen's Town un importante e vivace centro culturale. Quel quartiere rappresentava allora un terzo dell'intera popolazione di Houston.

Ma durante il periodo della Recessione, accaddero una serie di eventi che minacciarono seriamente Freedmen's Town.



Negli anni trenta, un gruppo di uomini d'affari guidati dal sindaco Oscar Holcombe, dichiarò pericolosa l'intera zona est di Freedmen's Town. I residenti di quell'area vennero così sbattuti fuori per far posto ad una nuova City Hall, ad una sala da ballo e ad un nuovo ufficio postale.
Più tardi vennero costruiti sempre in quest'area il Sam Houston Coliseum e l'Albert Thomas Convention Centre.

A seguito dell'impoverimento causato dalla Recessione, molti residenti di Freedmen's Town furono costretti a mettere a disposizione dei mercanti bianchi la propria casa, come negozio o magazzino. All'inizio degli anni 40 così, furono parecchie le famiglie che si trovarono ad essere inquiline nelle case costruite dai loro stessi nonni.

Nel 1939 le autorità di Houston confiscarono 37 acri di Freedmen's Town ed annunciarono il progetto di costruire un complesso residenziale segregato e finanziato a livello federale, per soli bianchi. Le 8 famiglie che possedevano la terra si ribellarono ma vennero immediatamente trascinate in tribunale.
All'interno della terra confiscata vi era un cimitero e la chiesa battista, il primo punto di congregazione di schiavi liberati a Houston. Nonostante le proteste, 900 tombe vennero riesumate e la costruzione cominciò.

Alla fine degli anni 40, il complesso residenziale denominato San Felipe Courts inaugurò ed aprì le proprie porte a circa 2000 residenti bianchi. Più tardi il progetto venne chiamato Allen Parkway Village (APV).

Nel 1959 la costruzione dell' Intestate 45 lacerò definitivamente il quartiere. Freedmen's Town perse tutta la zona sotto la I- 45, incluso lo stadio di baseball, la biblioteca, il liceo locale ed un numero incalcolabile di abitazioni.

Nel 1964 il National Civil Rights Act promulgò la desegregazione delle case pubbliche, così il quartiere passò dallo stato di quartiere totalmente bianco a quartiere prevalentemente afro americano.

Negli anni 70 la continua espansione di grattacieli occupò tutte le restanti zone di Freedmen's Town fornendo così una metafora visiva molto chiara per spiegare la situazione che i residenti conoscevano già troppo bene…

Le forze della borghesia bianca stavano letteralmente ingoiando il quartiere.



Gli abitanti di APV stavano per diventare il bersaglio di una nascosta campagna di espulsione, operata dall'unione segreta tra facoltosi uomini d'affari della zona, gli amministratori della città di Houston e la Housing Autority of the City of Houston ("HACH")

Wessie Scyrus, ragazza madre e membro attivo del consiglio dei residenti, si era trasferita ad APV alla fine degli anni 60. Ella ricorda il progetto come molto solido e unito."Mandavamo i nostri figli alla scuola di preparazione al college proprio come tutti gli altri bambini della città" Ricorda.

Nel 1976 APV era ancora occupata per quasi il 95%.

Ma nel 1977 la HACH fece richiesta presso l'autorità che si occupava delle abitazioni e dello sviluppo urbano ("HUD"), di demolire APV.
L' Hud respinse la richiesta.
Nel corso degli anni 60, gli abitanti cominciarono a notare grossi cambiamenti ad APV. Le riparazioni e la manutenzione cominciarono a farsi sempre meno frequenti, ed alla fine cessarono completamente. Gli amministratori degli edifici cominciarono a dire ai residenti che il progetto sarebbe stato annullato. Nonostante nessuna demolizione di fatto fosse stata effettuata e nessun avviso di sfratto consegnato, molti residenti cominciarono ad accettare proposte di trasferimento dall'altra parte della città.
Nel 1979 la HACH fece pubblicamente richiesta allo HUD di demolizione dell' APV. La richiesta venne rifiutata anche questa volta, ma lo HUD diede 10 milioni di dollari per ristrutturare e migliorare l'area APV. La HACH non utilizzò il denaro per questo scopo ed anzi procedette con le proprie vessazioni agli abitanti della zona.





Tra il 1977 ed il 1983 le autorità collocarono profughi vietnamiti e cambogiani in spazi vuoti, passando davanti a famiglie di afro americani che erano stati in lista di attesa per anni.

Un rapporto rilasciato successivamente dalla HACH afferma chiaramente che "il manovrare i residenti indo-cinesi fu un tentativo di isolare il progetto abitativo dalla 4th ward e dalla comunità nera, oltre ad un modo di diffondere la demolizione come questione politica.

Nel 1983 la popolazione indocinese costituiva ormai il 60% della popolazione originaria dell'APV. Quando la pratica del "racial steering" venne esposta, l'HACH reagì terminando sommariamente la cessione di immobili ai profughi, molti dei quali non parlavano inglese. La maggior parte dei profughi partì senza protestare.

Da quel momento in poi, la HACH non permise più a nessun residente di stabilirsi a APV, nonostante ci fossero ancora 20.000 persone in attesa di un alloggio pubblico a Houston.



La HACH rilasciò anche un rapporto pubblico nel quale dichiarava che le pessime condizioni del quartiere APV avrebbero reso inutile qualsiasi tipo di ristrutturazione ed il quartiere poteva solo essere demolito.

Nel 1984 Charles Taylor, capo dei progetti e sviluppo della HACH diede le proprie dimissioni. A seguito di una richiesta ufficiale di chiarimenti, Taylor dichiarò di aver fatto tutto il possibile per gonfiare il preventivo dei costi di riabilitazione per far sì che la ristrutturazione non avvenisse.

Nonostante il numero di alloggi liberi e servizi inesistenti, HACH continuò a ricevere un sussidio mensile di un milione di dollari federali per ristrutturazioni e manutenzioni alla APV che non furono mai effettuate.



Nel 1983 il consiglio di APV si staccò da quello della HACH, e si costituì come associazione di inquilini autonoma. Alla guida venne eletto Lenwood Johnson. Egli divenne il primo obiettivo degli abusi e delle vessazioni da parte della HACH, che andavano da multe immotivate ad assalti della polizia fino a vere e proprie minacce di morte.

Nel 1987 APV venne nominata patrimonio storico architettonico grazie alle proprie caratteristiche costruzioni, ai progetti di comunità egli attributi socio-umanitari. E' rimasta nel registro nazionale dei luoghi storicamente rilevanti fino al 1996.

Inoltre nel 1987, il Congresso emanò un emendamento chiamato "Frost-Leland" che dichiarava che nessun fondo emanato da tale emendamento o da altri sarebbe servito per la demolizione di APV.

Ad ogni modo, la campagna per la demolizione e lo sfratto indotto continuò.



Nel 1986 lo *Houston Chronicle* riportò la notizia di una anziana signora residente ad APV, Meselle Monroe, che, ad 80 anni e dopo 2 operazioni al ginocchio e 4 allo stomaco non essendo più in grado di salire le scale del proprio appartamento, chiese di essere trasferita in un appartamento libero al pianterreno. La HACH reagì concedendole solo 5 giorni per andarsene e trasferirsi in un altro complesso.

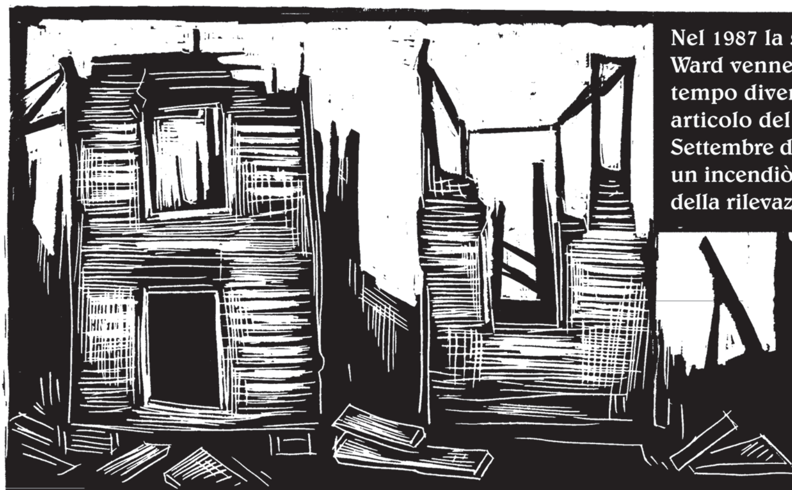
Il suo non fu un caso isolato.

Nel 1987, la HACH violò nuovamente la legge federale sulle case manomettendo le linee elettriche ed idriche di 450 appartamenti vuoti ed abitabili.

I lavori di demolizione illegali causarono danni e ferite a molti abitanti, compresi bambini.



In altre zone di Freedmen's Town, venivano danneggiate volontariamente e tatticamente alcune infrastrutture appartenenti alla comunità.



Nel 1987 la stazione dei vigili del fuoco di Freedmen's Town/4th Ward venne chiusa. La pratica dell'incendio doloso in poco tempo divenne una vera e propria abitudine.Nel 1991 un articolo del *Texas Observer* riportò che tra il mese di Marzo e Settembre di quell'anno, a Freedmen's Town si verificò in media un incendiò alla settimana. L'ufficio cittadino che si occupava della rilevazione degli incendi registrò un numero di 32 incendi in ben 6 aree per più di 5 anni consecutivi. (la maggior parte di essi di natura dolosa ed irrisolti). Le autorità erano solite attribuire la responsabilità di tali incendi ad ignoti "balordi".

Nel 1991 il Jefferson Davis Hospital venne espulso dal distretto ospedaliero e sgomberato. Da quel momento in poi gli abitanti avrebbero dovuto allontanarsi dalla propria comunità per ricevere le cure mediche di cui necessitavano.

DON'T DISCRIMINATE RENOVATE

Nonostante HACH impedisse alle famiglie nelle liste di attesa di trasferirsi negli appartamenti vuoti di APV, non poteva certo impedire che i senzatetto vi si rifugiassero abusivamente nei mesi invernali quando faceva più freddo.

APV divenne così il punto focale di offesa alla comunità, mentre il movimento in supporto ai senzatetto cresceva. La comunità della APV ospitava spesso iniziative, mense dei poveri, sleep-ins, eventi organizzati da attivisti, servizi religiosi ed una pletora di altre attività dagli anni 80 agli anni 90. In cambio, coloro che risiedevano fuori dalla APV, entravano per dipingere murales, lavare i pavimenti, fare riparazioni.

SAVE A.P.V.
ALLEN PARKWAY VILLAGE

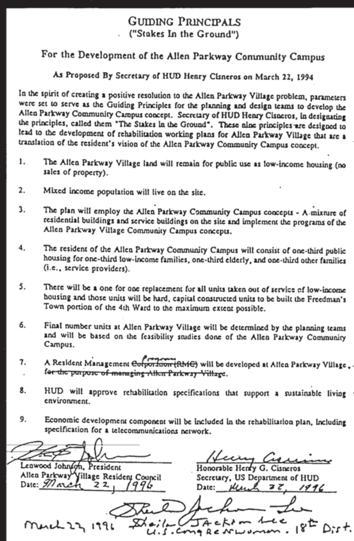




Nel 1991 un residente della APV insieme a Nia Bechel, un professore di architettura presso l'università di Houston, completarono un piano per la ristrutturazione di Freedmen's Town ed APV. Il 1 Novembre, 4 giorni prima della conferenza ufficiale, i documenti principali vennero rubati. Bechel si ammalò e finì in ospedale dove morì improvvisamente 9 giorni più tardi.

I soprusi sui residenti divennero sempre più diretti. Nel 1993 SWAT dovette fare delle "prove" all'interno dell'APV. Precisamente accanto a quello che era stato l'ospedale della comunità, SWAT si impratichì sull'abbattimento di porte. Gli spari e le esplosioni si sentivano per tutta l'area dell'APV.

Nel 1993, il segretario dell'HUD Henri Cisneros diede udienza all'interno dell'APV per decidere del futuro dell'area. Con grande fastidio per l'HACH, Cineros decise che la zona APV sarebbe dovuta rimanere un complesso di case popolari.



GUIDING PRINCIPALS
("Stakes In the Ground")

For the Development of the Allen Parkway Community Campus

As Proposed By Secretary of HUD Henry Cisneros on March 22, 1994

In the spirit of creating a positive resolution to the Allen Parkway Village problem, parameters were set to serve as the Guiding Principles for the planning and design teams to develop the Allen Parkway Community Campus concept. Secretary of HUD Henry Cisneros, in designating the principles, called them "The Stakes In the Ground". These nine principles are designed to lead to the development of rehabilitation working plans for Allen Parkway Village that are a translation of the resident's vision of the Allen Parkway Community Campus concept.

1. The Allen Parkway Village land will remain for public use as low-income housing (no sales of property).
2. Mixed income population will live on the site.
3. The plan will employ the Allen Parkway Community Campus concepts - A mixture of residential buildings and service buildings on the site and implement the programs of the Allen Parkway Village Community Campus concepts.
4. The resident of the Allen Parkway Community Campus will consist of one-third public housing for one-third low-income families, one-third elderly, and one-third other families (i.e., service providers).
5. There will be a one for one replacement for all units taken out of service of low-income housing and those units will be hard, capital constructed units to be built the Freedman's Town portion of the 4th Ward to the maximum extent possible.
6. Final number units at Allen Parkway Village will be determined by the planning teams and will be based on the feasibility studies done of the Allen Parkway Community Campus.
7. A Resident Management Program ~~Corporation (RMC)~~ will be developed at Allen Parkway Village. ~~for the purpose of managing Allen Parkway Village~~.
8. HUD will approve rehabilitation specifications that support a sustainable living environment.
9. Economic development component will be included in the rehabilitation plan, including specification for a telecommunications network.

Lenwood Johnson, President
Allen Parkway Village Resident Council
Date: March 22, 1996

Honorable Henry G. Cisneros
Secretary, US Department of HUD
Date: March 22, 1996

March 22 1996 Sheila Jackson Lee
U.S. Congresswoman. 18th Dist.



Nel marzo del 1994, il consiglio dei residenti presentò a Cisneros un piano di recupero chiamato "APV Community Campus". Il progetto prevedeva una fase di rinnovamento delle unità dell'APV, corsi professionali e cliniche per i residenti. La cosa più importante fu che il piano prevedeva un "Resident Management Plan", che dava ai residenti pieni poteri decisionali in merito alla gestione della zona APV nella quale vivevano. Cisneros accettò di finanziare il progetto mediante il programma "hope 6", e chiese ai residenti di presentare una richiesta di budget.
Nel 1996 Cisneros firmò un contratto con il quale aderiva al progetto "Community Campus". Lo stesso anno la HACH firmò un accordo con la HUD attraverso il quale ampliava il budget concesso al piano fino ad 80 milioni di dollari.

Ma nonostante questi successi, APV aveva trovato un nuovo potente nemico all'interno della HUD. L'assistente segretario Kevin Marchman. Egli era un grande amico del direttore esecutivo della HACH, Joy Fitzgerald. Tra il 1994 ed il 1996, Marchman riuscì ad impedire l'accesso di Cisneros al Consiglio dei Residenti. Nel novembre del 1996, Cisneros diede le proprie dimissioni e il progetto "Community Campus" passò nelle mani di Marchman. Egli diminuì il budget accordato del 78%, e consentì alla HACH di sostituire il resident steering commettee con un gruppo fantoccio chiamato "The advisory council on APV". Violando gli accordi presi con il programma "hope 6", lo steering commettee non vedeva al proprio interno nemmeno un cittadino. Era invece formato da burocrati ostili nei confronti del consiglio dei residenti.

Nel 1996, 22 famiglie erano rimaste ad APV. Lo stesso anno, il consiglio dei residenti fece domanda alla corte federale per obbligare lo HUD ad effettuare le annuali ristrutturazioni che erano dovute all'area. Per un errore procedurale commesso dall'avvocato del consiglio dei residenti, il giudice prese una decisione che negava loro le richieste. Durante lo stesso processo, la HACH procedette per richiedere lo sfratto di massa delle ultime famiglie rimaste. Questo atto sarebbe stato in realtà illegale per due fondamentali motivi: 1) Uno sfratto di massa avrebbe negato a ciascuna famiglia il proprio processo a cui avevano invece diritto. 2) La corte federale non ha nessuna giurisdizione in merito agli sfratti.

Nonostante questi fattori, il giudice emise un ordinanza di sfratto di 48 ore. Il 12 giugno 1996 100 ufficiali ed alcune truppe dell'esercito fecero irruzione nell'area APV per sgomberare le abitazioni e rimuovere le famiglie che ancora vi risiedevano.

La HACH cominciò a demolire APV immediatamente con il pretesto della ricostruzione. Lo squarcio continuava. La storia stava per ripetere se stessa. Molti residenti protestarono di nuovo denunciando la presenza di tombe nel terreno. La HACH negò fortemente questa eventualità e pagò un archeologo per dichiararlo. I bulldozer continuarono il proprio lavoro. Le squadre di ricostruzione ripresero a rimuovere i resti umani dei quali gli "esperti" della HACH avevano negato l'esistenza.

Tra il 1996 ed il 1998 più di 450 tombe vennero riesumate dalla zona APV.



La Battaglia di Algeri un concorso.

elettra stamboulis

Gillo Pontecorvo[1] era sicuramente attratto dal neorealismo, ma ne applicò la poetica inventando una nuovo codice. Ne *La battaglia di Algeri,* girato nel 1966, egli effettua una selezione dei fatti esplicitamente finalizzata ad un obiettivo paradigmatico. L'intento era di superare l'orizzonte algerino e rendere questo film parte di un discorso più ampio sulla liberazione.

L'Algeria diventa indipendente nel 1962, dopo 8 anni di sanguinose lotte condotte dal Fronte di Liberazione Nazionale: la sinistra francese si divide e il dibattito sull'Algeria incendia le discussioni non solo dei salotti. In Italia invece la sinistra è chiaramente dalla parte del FLN, che gode peraltro del favore dell'ENI di Enrico Mattei.

La realizzazione del film ha una storia particolare, difficile da immaginare oggi: Yacef Saadi, comandante militare del FLN per la zona autonoma di Algeri durante la lotta, si presentò in Italia per cercare un regista interessato a girare un film sulla lotta di liberazione degli algerini. Aveva una rosa di tre nomi a cui rivolgersi (Visconti, Rosi e Pontecorvo): quest'ultimo accettò, a patto di potere riscrivere il soggetto propostogli da Saadi.

L'angolo visuale di Pontecorvo e Solinas si nutre di diversi condimenti: della teorizzazione di Franz Fanon sul terzomondismo, di un anno di incontri, ricerche, interviste in Algeria, e della precisa volontà di fare un'opera che travalicasse i confini storici della storia del paese nordafricano. Non è quindi un caso la scelta della battaglia di Algeri, un episodio che ha apparentemente un finale di sconfitta. L'attenzione della sceneggiatura si sofferma quindi sul senso di apparente caduta e sommersione della ribellione: si mette in scena il fallimento, con l'esplosione che chiude il cerchio del flash back, dei quattro partigiani (Hassiba Ben Bouali, il giovane Mahmoud, il tredicenne Omar e Ali La Pointe, uno dei capi sopravvissuti del FLN). Il film si conclude con la riemersione dopo tre anni delle imponenti dimostrazioni popolari dove compaiono nuovamente le bandiere dell'FLN. Il 2 giugno del '62 nasce la nazione algerina.

La produzione del girato vero e proprio coinvolge la storia del cinema algerino: la troupe italiana è formata da nove italiani, tutti gli altri sono algerini senza esperienza. In un certo senso, l'esperienza di Pontecorvo contribuisce a creare un primo nucleo di tecnici professionisti. Ci sono altri particolari significativi, che fanno ben capire come questo film si intrecci solidamente con la storia, ne divenga una parte e non solo una registrazione. Gli attori sono tutti non professionisti, fatta eccezione per Jean Martin: oltre a Saadi, che interpreta se stesso, molti altri avevano preso parte alla battaglia. Gli europei sono cooperanti, ma anche turisti e giornalisti in quel Paese. Molti sono attori sono analfabeti e non possono leggere la parte, così si usano suggeritori di scena.

L'impianto visivo è dettato da una interpretazione della "dittatura della verità": la scelta del bianco e nero è dovuta alla necessità di avvicinare le immagini alle foto dei settimanali e televisive del tempo. Lo stesso uso del teleobiettivo è dettato dall'abitudine degli operatori della TV di riprendere da una certa distanza gli avvenimenti: il senso di realtà è quindi recuperato dalla sua distorsione. Per raggiungere la grana documentaristica, viene utilizzato un espediente sperimentato per *Kapò*: si realizza un nuovo negativo dal positivo e gli operatori controtipano una o più



"Gli algerini in guerra" foto di Dominique Darbois

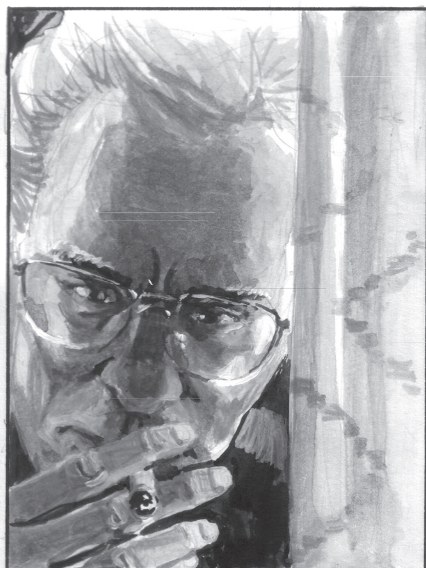
volte per ottenere la giusta caratura. Il montaggio è volto a dare un senso di *rubato* per avvicinare il testo al documentario, rinunciando anche a effetti che potrebbero avere un alone troppo cinematografico.

Gli obiettivi del regista sono risultati pienamente raggiunti, anche a livello politico. Alla sua proiezione a Venezia, dove vincerà il Leone d'oro, la delegazione francese non assisterà alla proiezione: il film sarà vietato in Francia fino al 1971. Ma anche in quell'anno sarà praticamente impossibile vederlo in sala: gli ex combattenti minacciano le sale cinematografiche, vengono messe addirittura tre bombe in altrettanti cinema. Al contrario, ottiene un successo incredibile negli USA, dove conquista i cuori delle minoranze radicali, ma anche della critica. Le Pantere Nere utilizzano il film come modello per utilizzare le stesse tattiche contro i poliziotti e quindi i militanti sono tenuti a vederlo.

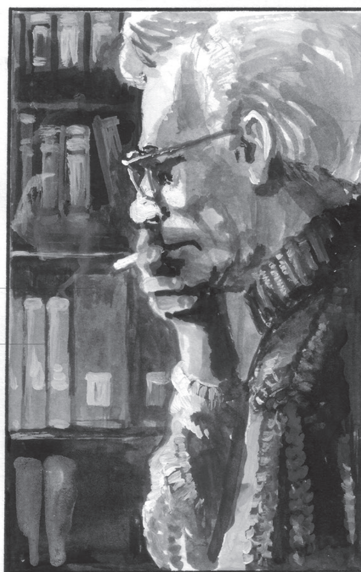
Abbiamo deciso di utilizzare il titolo di questo film per tutte le motivazioni che si possono intuire dalla sua storia: in un epoca di musealizzazione e di compleanni della resistenza italiana, ci sembrava interessante vagliare quali narrazioni e quale immaginario potevano scaturire da un titolo che appartiene per molti versi ad un'altra epoca. I risultati sono stati molto interessanti: la qualità dei lavori è stati particolarmente alta e non ci sono giunte in generale storie furbette o scontate. Abbiamo scelto il lavoro di **Gabriele Gamberini** perché ci ha colpiti il suo stile da fumetto anni cinquanta che racconta una storia che potrebbe tradursi in *political fiction*, ma che in poche pagine coglie un aspetto importante del ribellismo: il dilemma "aderire o meno" e con quali strumenti, che ci sembra molto attuale. In più, il nostro innato tabagismo ce l'ha fatta amare. Vogliamo inoltre segnalare il lavoro di **Rocco Lombardi**, che è sicuramente tra i migliori per qualità grafica, attenzione storica e puntualità narrativa: ci riserviamo di pubblicarlo in un altro numero della rivista per motivi di spazio. Grazie anche a **Sandro Staffa**, che riesce sempre a farci ridere di noi stessi.

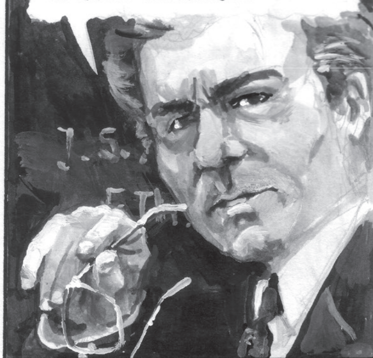
Elettra Stamboulis

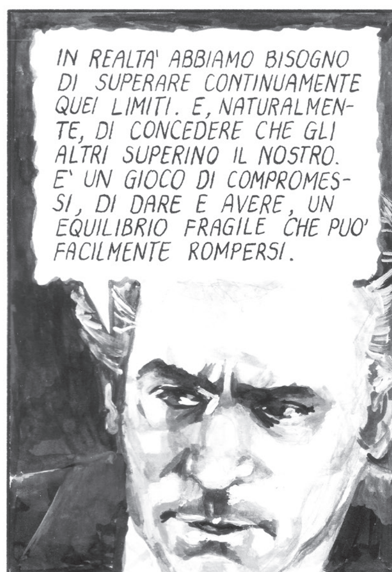
[1] Per le notizia riportate, vedi M. Ghirelli, *Pontecorvo*, La Nuova Italia, Firenze 1978.







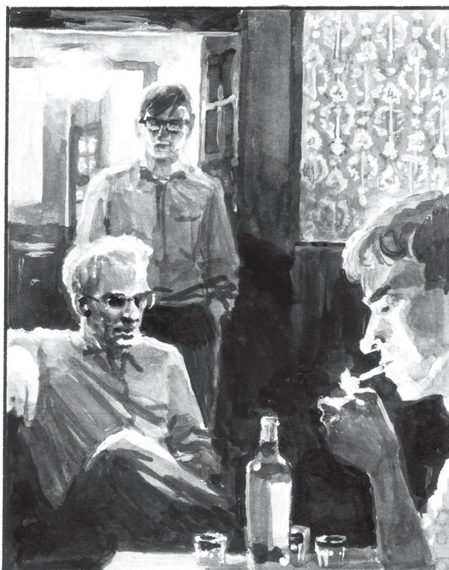

... IN SOSTANZA, PER MILL, DOVREMMO ESSERE LIBERI DI FARE QUELLO CHE VOGLIAMO, FINCHE' QUESTO NON CI PONE IN CONFLITTO CON LA LIBERTA' DEGLI ALTRI. IN TEORIA VA BENE, MA IN UNA SOCIETA' REALE, DOVE SI VIVE A STRETTO CONTATTO E SI INTERAGISCE CONTINUAMENTE, E' UTOPIA.

SE UNA LEGISLAZIONE REALIZZASSE PERFETTAMENTE QUESTO PRINCIPIO, SAREBBE ASSOLUTAMENTE REPRESSIVA. SAREBBE LA DITTATURA DELLA TOTALITA' IMPERSONALE SU CIASCUN INDIVIDUO.


IN REALTA' ABBIAMO BISOGNO DI SUPERARE CONTINUAMENTE QUEI LIMITI. E, NATURALMENTE, DI CONCEDERE CHE GLI ALTRI SUPERINO IL NOSTRO. E' UN GIOCO DI COMPROMESSI, DI DARE E AVERE, UN EQUILIBRIO FRAGILE CHE PUO' FACILMENTE ROMPERSI.


E' CHIARO QUINDI CHE UNA SOCIETA' PUO' REGGERSI IN QUESTO EQUILIBRIO SOLO SE TUTTI I SUOI MEMBRI SONO MATURI E RESPONSABILI. LA MATURITA' DI CIASCUNO DEVE SOSTITUIRE L'APPLICAZIONE LETTERALE DELLA LEGGE.


LA LIBERTA', INSOMMA, NON E' DA INTENDERSI COME UN DIRITTO, QUALCOSA CHE CI SPETTA, MA COME UN DOVERE E UN IMPEGNO CONTINUO.

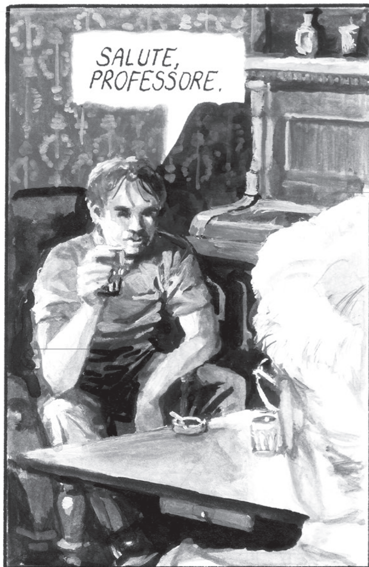





DA QUANDO LE HANNO TOLTO LA CATTEDRA, LE COSE VANNO SEMPRE PEGGIO.


ORA CI SONO ADDIRITTURA LE LEZIONI DI DEMOCRAZIA. OBBLIGATORIE. E' TUTTO DIRE.


CI ADDESTRANO PER DIVENTARE TECNICI DA ESPORTAZIONE. CONSUMATORI E MERCE ALLO STESSO TEMPO.

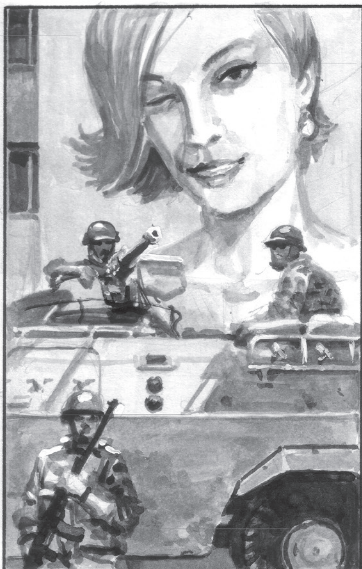

SALUTE, PROFESSORE.





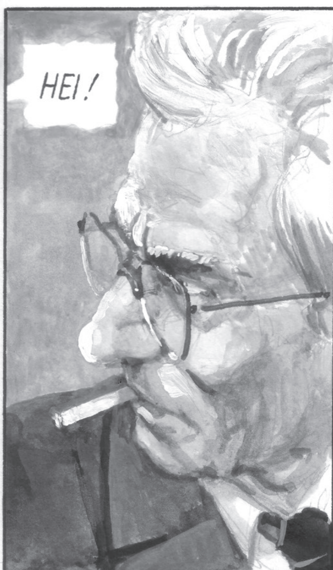

Big!

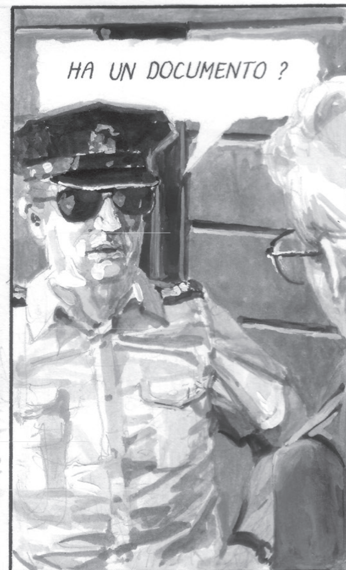




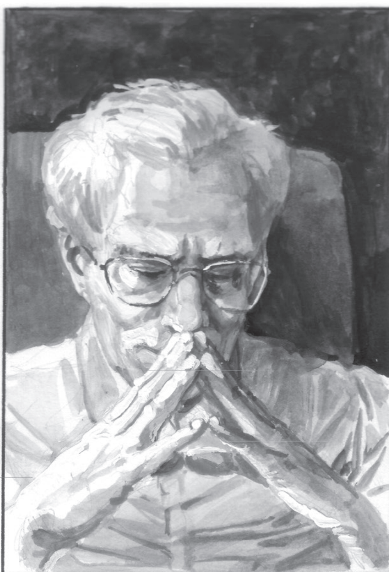

FREEDOM
DEMOCRACY

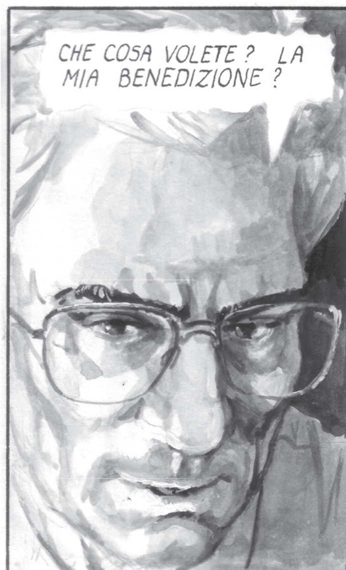




HEI!

NON SI PUO' FUMARE.
L'ARIA E' DI TUTTI.

HA UN DOCUMENTO ?




ABBIAMO DECISO DI COMBATTERE.


PROFESSORE ?

CHE COSA VOLETE ? LA MIA BENEDIZIONE ?

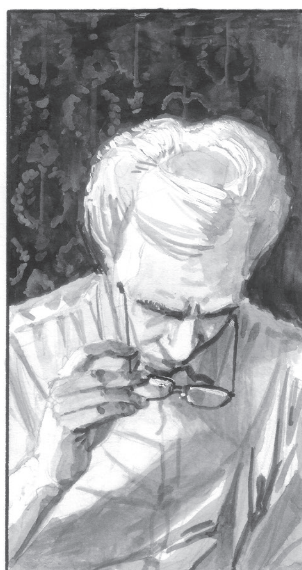
LEI PUO' PARLARE, SCRIVERE... CI AIUTI.

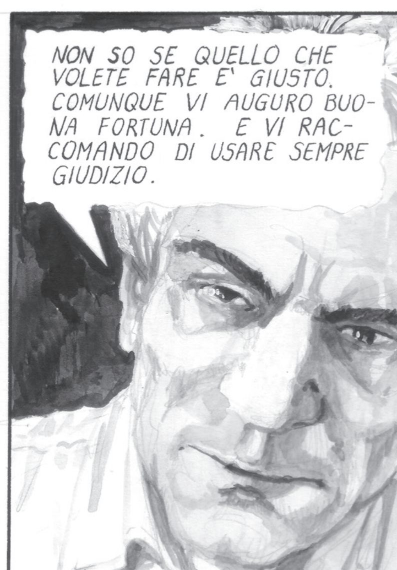
SONO VECCHIO.

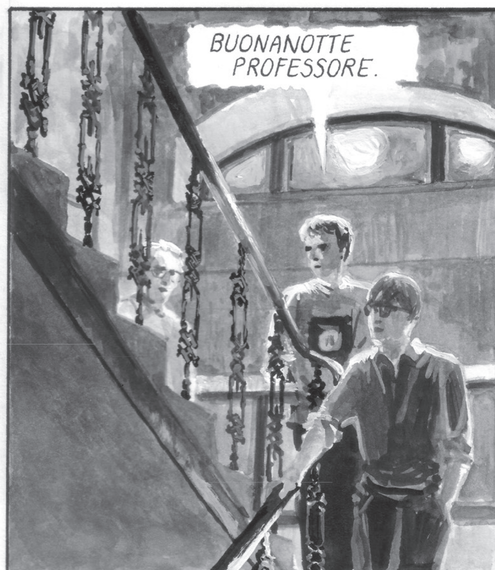
E POI, ... FINCHE' SI TRATTA DI TEORIA... LA GIUSTIZIA, LA VERITA', ARISTOTELE, KANT... E' UN CONTO.
MA QUI SI TRATTA DI AGIRE.
E' UNA COSA UN PO' DIVERSA.


QUELLI CHE VOLETE COMBATTERE HANNO ASSUNTO LA MASCHERA DEL BENE. QUINDI VOI SARETE I CATTIVI. LO CAPITE, VERO ?


E CATTIVI DOVRETE PUR DIVENTARLO. POTETE DARVI DEI LIMITI ETICI, MA LORO SONO PIU' FORTI. SARETE COSTRETTI A GIOCARE SPORCO.

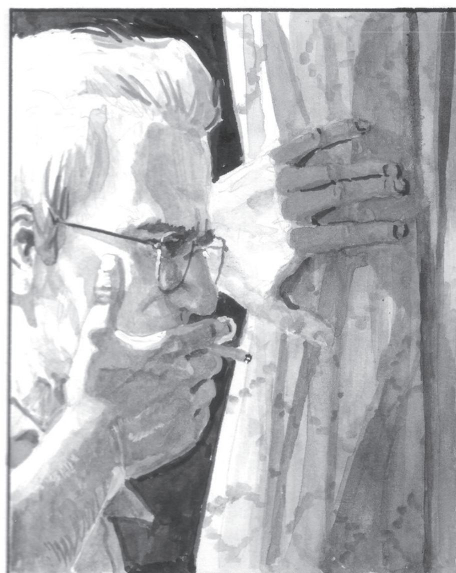



NON SO SE QUELLO CHE VOLETE FARE E' GIUSTO. COMUNQUE VI AUGURO BUONA FORTUNA. E VI RACCOMANDO DI USARE SEMPRE GIUDIZIO.


BUONANOTTE PROFESSORE.








FREEDOM
DEMOCRACY

Phoebe Gloeckner

"Madame Bovary c'est moi" disse Flaubert del suo famoso personaggio. In un certo senso, e fatte le dovute distinzioni, anche Minnie Goetz, il personaggio creato da Phoebe Gloeckner, è un alter ego letterario dell'autrice. Non si tratta quindi di pura autobiografia, ma di un *puzzle* narrativo in cui elementi della reale storia dell'autrice si intersecano a elementi di fantasia, o meglio di verosimiglianza.
Phoebe Gloeckner è nata a Philadelphia ed è cresciuta a San Francisco, è sempre stata affascinata dal disegno anatomico e si è laureata in Illustrazione Medica nel 1988. Tale passione l'ha portata a lavorare come disegnatrice in campo medico e il suo talento le ha permesso di interpretare e illustrare *The Atrocity Exhibition,* il controverso romanzo di J.G. Ballard, e *Enciclopedia of Unusual Sex Practices* di Brenda Love.
L'artista ha cominciato a pubblicare fumetti, quando era ancora adolescente, per i circuiti del fumetto underground americano. *Weirdo, Young Lust, Buzzard, Twisted Sisters,* e più tardi *Wimmin's Comix,* furono le storiche riviste che presentarono i primi lavori di Phoebe da sempre influenzata da autori come Crumb e Zwigoff, spesso ospiti presso la casa di sua madre, e dalle riviste underground che suggestionarono profondamente il suo immaginario.
Nel 1998 esce *Vita da bambina,* l'opera che la renderà famosa, edita da Frog e introdotta da un entusiasta Robert Crumb, che già collezionava i precedenti lavori di Phoebe. Il libro, che ha vinto l'Inkpot Award nel 2000, narra, tra le altre cose, dell'abuso subìto dalla ragazzina protagonista da parte del compagno della madre, una tematica che nel 1998 indusse le autorità doganali britanniche e francesi a confiscare il romanzo perché considerato pornografico.
The Diary of a Teen-age Girl, che costituisce il seguito della vita di Minnie ed è inedito in Italia, racconta in dettaglio un anno di vita della giovane, a partire da marzo 1976. Il mondo descritto ha lo stesso sguardo delle disincantate protagoniste di *Ghost World* di Clowes, ma i particolari diaristici della vita di Minnie sono una sorta di raccolta enciclopedica dell'immaginario adolescenziale femminile che difficilmente trova eguali.
L'artista ha partecipato al progetto promosso da Amnesty International per sensibilizzare l'opinione pubblica alle continue uccisioni di giovani donne (almeno 370 dal 1993) avvenute a Ciudad Juaréz (Messico, ai confini con il Texas) e che ancora non hanno avuto né termine, né chiarezza.
Attualmente l'autrice è Assistant Professor di disegno alla University of Michigan di Ann Arbor.
(Elettra Stamboulis)

Tomaz Lavric

TBC *(to be continued)* lo pseudonimo che l'ha reso noto al pubblico europeo, è uno dei tanti utilizzati all'inizio della sua carriera. Abbandonata l'Accademia di Belle Arti di Ljubljana, sua città natale, nel 1987 inizia a lavorare come illustratore e caricaturista politico per il settimanale sloveno *Mladina*. La serie satirica di *Diareja*, che commenta gli avvenimenti politici contemporanei, gli causa problemi con la polizia militare jugoslava, ma lo rende noto e gli fa vincere alcuni importanti premi in Slovenia.
Interessato al fumetto per "affetto", pubblica il suo primo album *Allarme rosso* nel 1996. In esso racconta una storia quasi autobiografica, ambientata nella Jugoslavia dell'inizio degli anni '80, su adolescenti punk-rockers, frustrati e anarchici. *Ratman* (1997) è invece una parodia di un supereroe beone e ignorante che si occupa degli affari sporchi di Ljubljana. La pubblicazione di *Racconti di Bosnia* (1997) gli procura il successo internazionale: la narrazione di alcune storie di gente comune ambientate durante il conflitto balcanico, descritte dal punto di vista di un osservatore direttamente coinvolto, vince numerosi premi fra cui il *Grand Prix* del Festival di Sierre in Svizzera e il *Lion d'Argent* a Bruxelles. La necessità di produrre qualcosa di meno coinvolgente dal punto di vista emotivo lo porta alla realizzazione di *La fuga di Lucertola* (1999), un giallo il cui giovane protagonista incarna l'antieroe per eccellenza. A questo segue *Tempi nuovi* (2001), una raccolta di brevi storie che illustrano la dura quotidianità e i lati peggiori del nuovo capitalismo di un ex Paese socialista.
Con la realizzazione de *Il giuramento* (2001), quarta sezione del *Decalogo* sceneggiato dallo scrittore francese Frank Giroud e disegnato a più mani, ottiene la nomina per l'*Alph Art Award* del Festival di Angoulême.
Recenti, ma inediti in Italia, sono *Lomm* (2002), creatura metà umana e metà maligna, ed *Europa* (2003), narrazione delle avventure di un emigrante clandestino jugoslavo. (Serena Simoni)

Nicole Schulman

Nicole Schulman è nata a New York nel 1975.
Ha esordito in campo artistico intorno alla metà degli anni novanta come autrice di manifesti, tatuaggi, illustrazioni e racconti a fumetti. Le sue scelte artistiche hanno dimostrato, fin da subito, un profondo impegno politico e una posizione apertamente militante. I suoi lavori, dai poster alle tavole a fumetti, affrontano le questioni urgenti della scena contemporanea: le guerre in Medio Oriente, sul fronte afgano e iracheno, le guerre di pulizia etnica, la diffusione dell'Aids in Africa, la libertà di informazione, la lotta antiproibizionista, le pratiche di alterazione genetica dei cibi a largo consumo e le politiche degli sfratti nel quartiere in cui vive a New York, il Lower East Side.
I suoi racconti illustrati, vere e proprie tavole di storia contemporanea, sono stati pubblicati dalla stampa alternativa statunitense: sia da quella storica, rappresentata da riviste quali *Fith Estate, New Politics e World War III*, sia da quella più recente nata nel corso degli anni novanta e vicina alla rete dei gruppi di attivisti no-global americani come *Clamour Magazine, The Progressive Magazine e la Lip Magazine* di Chicago.
Nicole ha presentato incisioni su tavola come *Art no War*, dedicate all'artista Layla Al Attar, uccisa durante un bombardamento americano su Bagdad nel 1997, *From The Struggle for Asia's Oil* sulla guerra per il petrolio e racconti illustrati come *The quiet occupation*, storie di orribili violenze e sopraffazioni avvenute in Corea del Sud da parte dell'esercito americano di stanza nel Paese ai danni della popolazione civile, in particolare delle donne.
Il suo segno grafico, netto e incisivo, accompagna una forma di racconto semplice e didascalica in cui ogni preoccupazione estetica è abbandonata a favore di una maggiore pulizia narrativa. Prevale la rispettosa aderenza ai fatti e l'attenzione per le storie presentate, ai loro luoghi, ai protagonisti e ai loro nomi.
Negli ultimi anni ha partecipato a numerose mostre collettive a New York: negli spazi dell'*ABC No Rio*, centro collettivo per le arti e l'attivismo politico e alla *Exit Art Gallery*. Ha preso parte a diverse esposizioni fra cui: *Benefit Show for Afghan Women's Mission*, organizzata insieme alla Associazione Rivoluzionaria delle donne dell'Afghanistan; *Paper Politics West* organizzata dall'associazione *Seattle Print Arts* impegnata nella promozione dei linguaggi artistici propri della carta stampata; *Ramallah, Tel Aviv, New York City: Three Cities Against the Wall*, progetto espositivo che ha coinvolto le tre città, e a cui hanno partecipano artisti statunitensi, palestinesi e israeliani vicini alle varie organizzazioni non governative, solidali con la causa palestinese.
Nel 2005 ha curato, insieme allo scrittore e giornalista Paul Buhle, la pubblicazione di *Wobblies* la storia grafica della più coraggiosa e radicale unione sindacale nella storia degli Stati Uniti, the Industrial Workers of the World (IWW) in occasione del centenario delle sua nascita. Nel volume ha presentato un racconto illustrato sulla vita di Frank H. Little (1879-1917) uno dei maggiori protagonisti nella storia della nascita dei Wobblies.
(Viola Giacometti)

Kamel Khélif

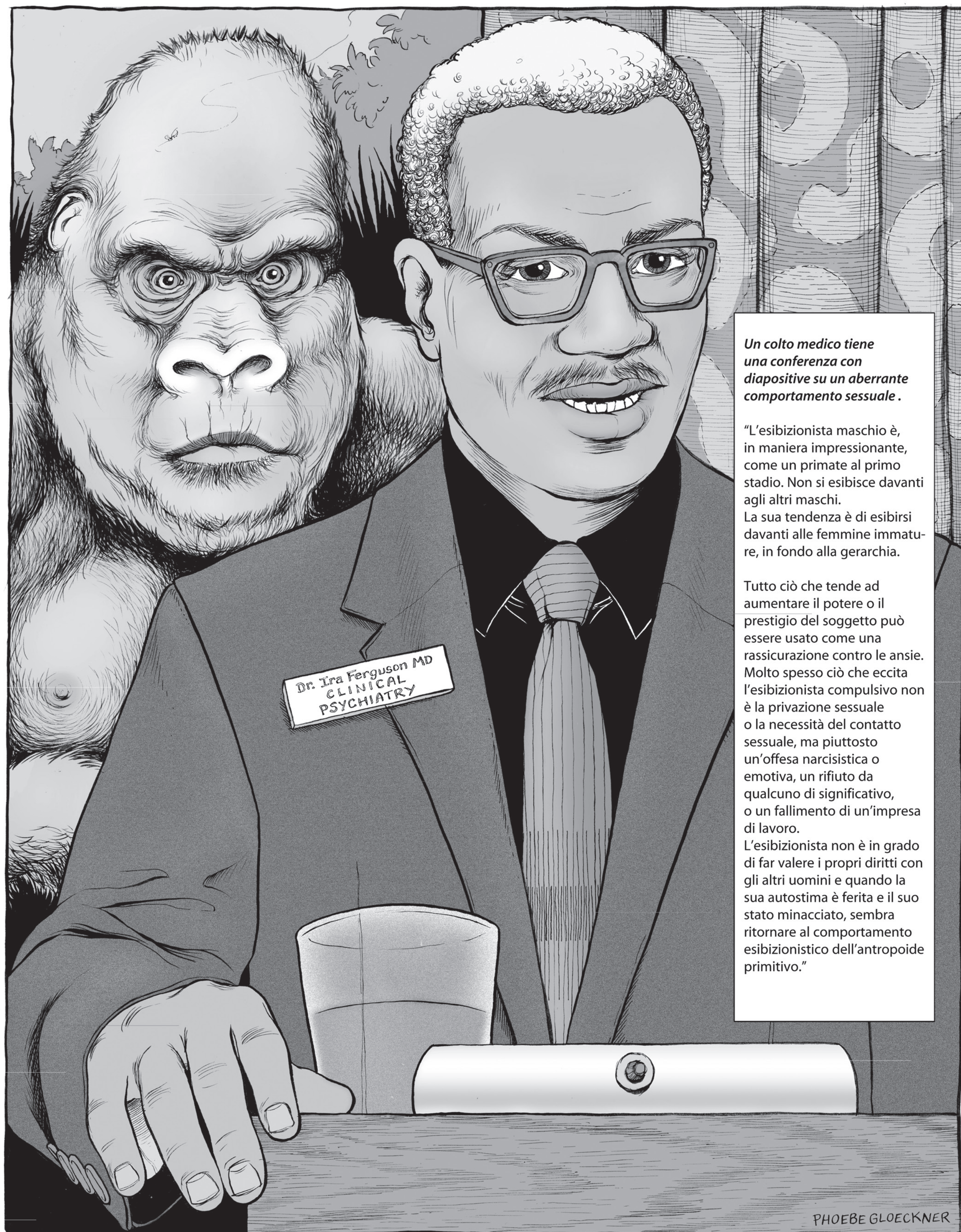
Algeri e Marsiglia: cosa unisce queste città così differenti, ma per certi versi così simili? Ce lo racconta Kamel Khélif attraverso la sua arte.
Nato ad Algeri nel 1959, all'età di 5 anni si trasferisce in Francia insieme alla famiglia per stabilirsi a Marsiglia, dove tutt'oggi risiede. E proprio questa città portuale, dai mille contrasti e sempre in fermento, approdo di emigranti magrebini e residenza di molti gitani, diventa il motivo del tormento e insieme il terreno fertile delle riflessioni del giovane Khelif. "Il était impossible de vivre d'une manière singulière ... un individu seul pouvait être vu d'une manière anormale, voire dangereuse. " L'autore definisce così la società marsigliese in cui è cresciuto: un ambiente in cui era difficile muoversi e crescere autonomamente, senza essere giudicato anormale, e in cui era necessario un gruppo al quale aggregarsi. Gli anni dell'adolescenza sono per questo particolarmente turbolenti, come dimostra il fatto che a 17 anni Khelif abbandona l'istituto professionale, per poi ultimarlo successivamente,e a 19 si trasferisce per qualche mese in Normandia, per poi tornare a Marsiglia. Ma sono anche gli anni in cui emerge prepotentemente in lui il desiderio di disegnare, una passione che continuerà e sarà sempre presente anche quando dovrà affrontare mestieri diversi. La carriera di disegnatore prende il via dopo il 1990 grazie all'incontro, e alla collaborazione per la realizzazione di un libro, con Edmond Baudoin per proseguire con l'importante cooperazione con Nabil Farès, psicoanalista, scrittore e sceneggiatore di molte sue opere.
Lo stile fortemente pittorico di questo artista è caratterizzato dall'uso del bianco e nero, una passione nata negli anni '80 con la scoperta di *Silence*, del francese Didier Comès, e di *Spirit*, del newyorkese Will Eisner, ma ciò che lo distingue maggiormente è l'applicazione di questi colori attraverso tecniche miste, come accade in *Ce pays qui est le votre*, in cui mescola inchiostro e carboncino e altri materiali. Fondamentali sono anche le tematiche affrontate dall'artista: il tema dell'immigrazione, della perdita di identità di chi lascia la propria patria, il senso di esilio, sono tutti raccontati attraverso microstorie ambientate nei quartieri di città della Francia e dell'Algeria. Ha inoltre realizzato illustrazioni per *Il Profeta* di Gibran e ha disegnato per *Homicide* di Amine Medjidoub per le edizioni Z, prima di passare alla casa editrice Fremok per la quale ha pubblicato diversi libri, tra cui su sceneggiatura di *Farès Les Exilées, Histoires* e *La petite arabe qui aimait la chaise de Van Gogh.*
(Valentina Baruzzi e Chiara Manfroni)

Felipe H. Cava

È uno dei più importanti sceneggiatori di fumetto spagnoli, oltre ad occuparsi di critica d'arte e a sceneggiare per la televisione. Negli anni '80 è stato redattore di riviste come *Madriz* o *Medioz Revueltos*, che hanno segnato la cosiddetta nouvelle vague ispanica. Oltre a numerosissime storie brevi, ha sceneggiato con il disegnatore Raoul due opere di ampio respiro: *Fenêtres sur l'Occident* e *Berlin 1931*, quest'ultimo pubblicato inizialmente a puntate su El Pais, edite anche in Francia per i tipi di Fremok. Con Federico Barrio come disegnatore, ha realizzato l'opera in più volumi *Les Mémoires d'Amoros*, ambientato negli anni precedenti alla Guerra Civile spagnola. Il suo intenso interesse per la memoria e la sua trascrizione, l'hanno portato a confrontarsi spesso con storie che si intrecciano con la Storia, senza mai cedere alla facile tentazione della narrazione storica asettica o del fumetto storico propriamente detto. Tale cifra è visibile anche in *L'expiation*¸ disegnato da Ricard Castells, che traccia in modo epico l'avventura di Lope de Aguirre, conquistatore miticamente entrato in conflitto con il potere reale. L'evocazione di questa rivolta leggendaria, permette al disegnatore di portarsi al limite dell'indicibile, attraverso un segno che sottolinea formalmente le contraddizione del protagonista.
Questa storia pubblicata anche in francese, costituisce la terza parte di una trilogia sul personaggio Aguirre: la prima è stata disegnata da Enrique Breccia, in uno stile più classico, la seconda più espressionista da Federico del Barrio e la terza più astratta da Castells.
Cava ha mosso i primi passi nel collettivo artistico – politico El Cubri, nato negli anni '70 e operante fino alla fine degli anni '80, che ironicamente storpiava popolarmente il nome del celebre regista Stanley Kubrick: il loro primo lavoro apparve nel 1975 sotto il franchismo *El que parte y reparte se queda con la mejor parte* e costituisce il primo esempio di fumetto politico spagnolo. Si tratta di un lavoro sostanzialmente disperso e che solo parzialmente è stato recuperato grazie alla ristampa di alcune storie da parte delle Edicions de Ponent nel 2004 (la rivista italiana *Orme* ha pubblicato una storia nel gennaio 2005). Si trattava di storie che comparivano prevalentemente su riviste di sociologia, architettura, psicologia, e che quindi sono state in parte misconosciute dagli addetti al settore.
Il suo lavoro artistico si è sempre interrogato sul senso della trasmissione, sull'amnesia e su quello che Semprùn chiama la *desmemoria*, e sulle forme che essa può acquisire, permettendogli di lavorare con disegnatori molto diversi per sensibilità e segno grafico. Questo profondo senso di perdita lo ha portato a mettere in scena spesso la generazione che lui stesso ha definito "dei nostri padri, che hanno perso la guerra". L'influsso dell'operato di Cava, come sceneggiatore e animatore di riviste e gruppi artistiche, può essere riassunto dal fatto che il primo numero della rivista brasiliana *Dum Dum*, nata non a caso a Porto Alegre, e che costituisce il motore della rinascita del fumetto brasiliano è stato dedicato all'esperienza di *Madriz*, individuata come esempio di riferimento.
Il suo ultimo lavoro, *11- M Once Miradas*, è un libro disegnato da 11 disegnatori e sceneggiato da Cava, che come denuncia il titolo, si confronta con il tragico attacco terroristico dell'11 marzo 2004.
(Elettra Stamboulis)



"11-M once miradas" (2005) di Victoria Martos.


Dr. Ira Ferguson MD CLINICAL PSYCHIATRY
Un colto medico tiene una conferenza con diapositive su un aberrante comportamento sessuale .
"L'esibizionista maschio è, in maniera impressionante, come un primate al primo stadio. Non si esibisce davanti agli altri maschi. La sua tendenza è di esibirsi davanti alle femmine immature, in fondo alla gerarchia.
Tutto ciò che tende ad aumentare il potere o il prestigio del soggetto può essere usato come una rassicurazione contro le ansie. Molto spesso ciò che eccita l'esibizionista compulsivo non è la privazione sessuale o la necessità del contatto sessuale, ma piuttosto un'offesa narcisistica o emotiva, un rifiuto da qualcuno di significativo, o un fallimento di un'impresa di lavoro. L'esibizionista non è in grado di far valere i propri diritti con gli altri uomini e quando la sua autostima è ferita e il suo stato minacciato, sembra ritornare al comportamento esibizionistico dell'antropoide primitivo."
PHOEBE GLOECKNER

Nell'esibizionismo verso le femmine, e specialmente verso le femmine immature, l'esibizionista si rassicura sulla sua identità di maschio; ecco, è potente e capace di far valere i propri diritti.

L'esibizionista quindi rivendica il suo dominio in maniera primitiva non diversamente dalle scimmie studiate da Maclean nel 1965.

Regardez-moi, Mademoiselle, regardez-moi!

PHOEBE GLOECKNER

Umilmente dedicato a Hector G. Oesterheld, maestro sceneggiatore di fumetti scomparso il 3 giugno del 1977 insieme alle sue quattro figlie e i suoi generi nel g*orgo umano dei desaparecidos argentini.*

Chi ha fatto cosa

inguineMAH!gazine 08 anno3 2005
Quadrimestrale in libreria 48 pagine in b/n - 5 euro
Coniglio Editore Piazza Regina Margherita, 27 - 00198 Roma
Tel. 06/8417393 fax 06 8415284 info@coniglioeditore.it
http://www.coniglioeditore.it
Direttore Editoriale: Francesco Coniglio
Direttore Artistico: Gianluca Costantini info@gianlucacostantini.com
Redazione: Paper Resistance, Marco Lobietti, Elettra Stamboulis
Progetto grafico: INGUINE PRESS
WebDesign: Manfred Regen inguine@email.it
http://www.inguine.net
In collaborazione con Associazione Culturale Mirada.

Inguine Mah!gazine in questo numero:
Phobe Gloeckner ||
traduzione: Valentina Baruzzi - lettering: Inguine Press
Nicole Schulman ||
traduzione: Chiara Romanelli - lettering: Flavio Boretti
Felipe H. Cava & Santiago Sequeiros ||
traduzione: Alessandro Donato - lettering Marzia Lorusso
Kamel Khélif ||
traduzione: Loretta Menghini - lettering Inguine Press
traduzione testo Felipe H. Cava: Valentina Baruzzi

Hanno collaborato: Phoebe Gloeckner, Nicole Schulman, Felipe H. Cava, Kamel Khélif, Tomaž Lavrič, Gabriele Gamberini, Tahar Lamri, Santiago Sequeiros, David Powell.

Grazie a: Design(Radar, Dario Morgante, Mega Distribuzione, Nda Distribuzione, Associazione Hamelin, Claudio Spadoni, Sandro Staffa, Internazionale, Next Exit, Lospaziobianco.it, Comicon Napoli, Centro Fumetto Andrea Pazienza, Digicult, Marco Mancuso, Jacklamotta, Coolissimo, Marco Cattaneo, Spartaco CSA Spartaco, Associazione Almagià, Nada Mamish, Francesca Boschetti, Manuel Barrero, Marjane Satrapi, Edo Chiaregato, World War 3 Illustrated, Yvan Alagbé, Claudio Parentela, Giovanni De Mauro, Carlo Branzaglia, Marco Vender e l'Osservatorio sui Balcani, Edicions De Ponent, Magic Press, Barnum, Davide Reviati.

La mostra di Komikazen è stata curata da Elettra Stamboulis e Gianluca Costantini. I testi delle didascalie sono stati realizzati da Valentina Baruzzi, Chiara Manfroni, Serena Simoni, Elettra Stamboulis e Viola Giacometti. L'allestimento è stato curato dal fantomatico Enrico Isola e da Mirada.

Il Festival Komikazen è stato realizzato grazie alla passione di Lisa Dradi, Assessore alle Politiche Giovanili del Comune di Ravenna, al contributo dell'Assessorato alla Cultura della Regione Emilia Romagna. Ci ha aiutato anche l'Assessorato alla Cultura di Ravenna e la Provincia.

Un particolare ringraziamento a Cocif, Assicurazioni Generali, CGIL Ravenna, Ic.doc Bologna che grazie al loro contributo hanno reso possibile la realizzazione di questo progetto. Tenk you anche a Francesco Coniglio, che per qualche oscura ragione ci sostiene ancora.

Partners: Internazionale, Next Exit Creatività e lavoro, lospaziobianco.it, Napoli Comicon, Centro Andrea Pazienza Cremona, Hamelin associazione culturale, DigiCult, Designradar, Coolissimo, Almagià Associazione Culturale.

Autori pubblicati negli scorsi numeri: Aleksandar Zograf, Miguel Brieva, Blu, Alessandro Staffa, Julie Doucet, Arrington De Dyoniso, Giuseppe Palumbo, Wilma DRK, Chris Lanier, Max Andersson, Lars Sjunnesson, James Kochalka, Peter Kuper, Winston Smith, Michael McGrath, Oculart.it, Squaz, Nicole Schulman, Ace Farren Ford, Cubadust, Malleus, Marco Corona, Mauro Ceolin, Renèe French, Joe Sacco, Stefano Zattera, David Vecchiato, MAX, Paco Alcazar, Domestika.org, Davide Reviati, Eloy Rorrez, Danijel Zezelj, Allegra Corbo, Ericailcane, Angelo Mennillo, ||||||O, Emiliano Properzi.

Copertina: Nicole Schulman
Quarta di copertina: Gianluca Costantini
Seconda & Terza: Kamél Khelif





